Halle in der mitteldeutschen Plastik und Architektur der Spätgotik und Frührenaissance 1450—1550

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen Philosophischen Fakultät

der

Martin Luther-Universität Halle-Wittenberg

vorgelegt von

Rolf Hünicken

Gebauer-Schwetschke Druckerei und Verlag A.-G.
Halle (Saale) 1936

Erster Berichterstatter: Prof. Dr. Paul Frankl
Zweiter Berichterstatter: Prof. Dr. Walter Holtzmann

Tag der mündlichen Prüfung: 14. November 1934

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Teildruck ohne Abbildungen mit Genehmigung der Fakultät. Die Arbeit erscheint vollständig als Heft 4 der „Studien zur thüringisch-sächsischen Kunstgeschichte", herausgegeben vom Thüringisch-Sächsischen Geschichtsverein, Halle (Saale) 1936

Inhaltsverzeichnis

Einleitung 1

Hauptteil:

I. Plastik

Spätgotische Plastik:

Der Meister der halliſchen Betſäule:

Die Betſäule von 1455 8

Johann Rode:

Die Porträtbüſten des Roten Turmes 11

Kunz von Erfurt (?):

Der heilige Moritz der Unterburg Giebichenſtein 12

Magdeburger Meiſter:

Der heilige Moritz von 1480 am halliſchen Rathaus 14

Der Meiſter der halliſchen Grabſteine (?):

Der Grabſtein des H. Kocze von 1474 in Giebichenſtein 15
Der Grabſtein des O. v. Scheidingen von 1476 in Delitzſch .. 15
Der Grabſtein des Friedrich v. Trotha in Wettin 15
Der Grabſtein des P. Buſſe von 1478 in der Moritzkirche .. 16

Der Meiſter des Taufſteines der Laurentiuskirche:

Der Taufſtein der Laurentiuskirche von 1478 16

Der Meiſter der Maria und Magdalena:

Die Maria der Ratswaage 17
Die Magdalena des Ratskellers 18

Der Meiſter der Konſolenfiguren:

Die Konſolen des „Goldenen Schlößchen“ 20

Der Meiſter H. W.:

Die Helena des Rathauſes und der Balkenkopf aus der Kreuzkapelle von 1502 20

Der Ölbergmeiſter:

Der Ölberg des ſtädtiſchen Muſeums 21

Der Meiſter Hans (?):

Der Grabſtein des Dietrich Oppershauſen von 1516 24

Frührenaissanceplastik:

Verwandte Verbreitungsgebiete der neuen Formen:

Buchhändler und Buchbinder 25
Goldschmiede (Hans Hujuff d. Ä., Jobst Kammerer) 26
Das hallische Heiltum 28

Der Meister der hallischen Domskulpturen:

Biographisches über den Meister (Leonhard Pucheler?) 29
Die Pfeilerfiguren und Weihetafeln 31

Der Meister der Domkanzel:

Die Domkanzel von 1526 31
Das Epitaph v. Schleinitz in Merseburg 32
Der Grabstein v. Lindenau in Merseburg 32

Ulrich Kreuz:

Die Werkstattgenossen in Halle 32
Biographisches 33
Der Kunigundenaltar in Merseburg 34
Die Baldachinfiguren im hallischen Dom 35
Das Epitaph v. Bünau in Merseburg 35
Das Sakramentshaus von 1533 in Merseburg 36
Das Bronzeepitaph des „schönen Bünau" in Naumburg 36
Das Simsonrelief in Torgau von 1535 36

Ludwig Binder 37

Wolfgang Blechschmidt:

Die Schranken in Merseburg 37
Das Epitaph v. Werder in Merseburg 38
Das Schloßportal von 1537 in Merseburg 38
Die Weihetafel von 1536 in Lauchstädt 38
Das Selbstbildnis in Pirna 38
Das Porträt Fuchs von 1551 in Pirna 39

Der Meister ✠:

Der Grabstein des Stefan Greisel von 1530 in Halle 39

Der Meister ⅄:

Das Sakramentshaus der hallischen Ulrichskirche 39

Hans Schlegel:

Das Epitaph v. Mansfeld von 1526 auf Schloß Mansfeld .. 41
Der Altan des Schlosses Mansfeld von 1532 42
Die Portalreliefs auf Schloß Mansfeld 43
Der Kamin auf Burg Arnstein 43
Das Epitaph Blankenberg von 1540 in Eisleben 44
Das Epitaph Stal von 1541 in Eisleben 46
Die Grabtumba des Grafen Hoyer von Mansfeld von 1541 in Eisleben 47

II. Baukunst und Städtebau

Die Institution der Baumeister und der Gedanke des Städtebaues:

Die Baumeister:

Der Begriff .....
Kirchliche und Erzbischöfliche Baumeister
Karol Drachstädt, Lucas Beyer und Peter Polack, Baumeister an der Moritzkirche .....
Hans Bruwer, Baumeister am Roten Turm .....
Meister Hanschke und Hans v. Packwitz, Baumeister der Moritzburg .....
Hans v. Schönitz, Baumeister der Residenz .....
Conrad Vogelsberger, Bauschreiber.....
Städtische Baumeister
Die Einführung des Baumeistertums .....
Die Baumeisterchronik .....
Das demokratische Baumeistertum 1480—1500 .....
Neuorganisation .....
Stadtbewässerung und Brückenbauten.....
Der Rathausumbau .....
Der Bau des Kornhauses .....
Die Einsetzung der Ratsbaumeister .....
Der Bau des Ratsmarstalles .....
Das Baumeistertum 1520—1550 .....

Der Gedanke des Städtebaues:

Der städtebauliche Gedanke in Bürgerschaft und Rat .....
Der städtebauliche Gedanke in der zeitgenössischen hallischen Literatur .....
Die Umsetzung des städtebaulichen Gedankens in die Tat: Der Bau des Marktplatzes .....

Die großen Architekten:

Caspar Kraft und Andreas Günther:

Einleitung:

Johan Rode und Hans Brochstedt: Der Rote Turm und das Südostportal der Moritzkirche .....
Hallische Steinmetzen 1474—1518.....

Caspar Kraft:

Kraft als freier Künstler bis zur Anstellung als Stadtsteinmetz .....
Der Bau des eigenen Wohnhauses .....
Der Bau der Marienkirche .....

Kraft als Gutachter für Kardinal Albrecht .....
Kraft als Festungsbaumeister .....
Die Ratssteinmetzordnung .....
Der Bau der Moritzbrücke .....
Ausklang .....

Andreas Günther:

Günthers Herkunft aus Böhmen .....
Der Bau des Westwerkes der Chemnitzer Schloßkirche ....
Der Bau des Schlosses Glauchau .....
Der Bau der Auebrücke in Zeitz .....
Der Bau des eigenen Wohnhauses in Halle .....
Der Bau des „Kühlen Brunnen" in Halle .....
Der Bau der Residenz in Halle .....
Der Bau der Moritzburggräben in Halle.....
Der Entwurf des Marienberger Rathauses .....
Der Bau des Wolfgangbaues in Bernburg .....

Schlußabschnitt:

Günthers Verhältnis zu Ludwig Binder und Conrad Krebs und seine Bedeutung für die Entwicklung der mitteldeutschen Frührenaissancearchitektur .....

Anmerkungen .....

Namenverzeichnis .....

Abbildungsverzeichnis .....

Abbildungen .....

Einleitung

Es ist wohl nicht bedeutungslos, daß sich die Herausgabe dieser Untersuchungen über „Halle in der mitteldeutschen Plastik und Architektur der Spätgotik und Frührenaissance" als Heft 4 der „Studien zur thüringisch-sächsischen Kunstgeschichte" hat ermöglichen lassen, deren 2. Heft 1914 Hildebrandts noch immer grundlegende Arbeit über „Sächsische Renaissanceportale" brachte. Was Hildebrandt an einer architektonischen Einzelform abzuleiten versuchte, war die Entstehung der „Renaissancekunst" eines Territoriums, dessen kulturelle und künstlerische Sonderart damals nur erst unklar erfühlt wurde, für das Hildebrand daher auch nur den Hilfsnamen „Sachsen" zu gebrauchen wußte. Inzwischen ist der Name für dieses allmählich zum Allgemeinbegriff gewordenen Territorium da: Mitteldeutschland.

Er ist es auch kunstgeschichtlich: 1925 hat Herbert Kunze eine gedrängte Darstellung der „Gotischen Skulptur Mitteldeutschlands" gegeben, 1933 Hermann Giesau eine durch zahlreiche neue Fragestellungen ausgezeichnete Studie über „Mitteldeutsche Kunst als Wesensausdruck des mitteldeutschen Menschen".

Es gibt angesichts des Problems der mitteldeutschen Kunst zweierlei zu lösen. Das eine wird seit langem erfolgreich unternommen: nämlich ihre Existenz d. h. einen zahlenmäßigen Bestand von Werken nachzuweisen, der die mitteldeutsche Kunst als quantitatives Gebilde neben diejenige Süd-, West-, Norddeutschlands stellt. Das andere ist der Nachweis qualitativer und entwicklungshafter Erscheinungen in der Gesamtmasse der mitteldeutschen Kunst. Hier beginnt eigentlich erst der aktive und geschichtsbildende Anteil Mitteldeutschlands am Ablauf der deutschen Kunst.

Solch ein Aktivum war schon zu sehen in Kurt Gerstenbergs „Deutscher Sondergotik", allerdings mehr im eigentlich Sächsischen als im Mitteldeutschen verankert. Eine wirklich große und selbständige Leistung Mitteldeutschlands ist aber, so scheint es mir,

seine Renaissancekunst. Ihr Vorhandensein ist wohl leicht zu sehen, ihr Ablauf aber muß erst erforscht werden. Die Zeit zu abschließenden Urteilen ist noch nicht da.

Vor allem muß das Geschichtsbild der Frührenaissance genauestens von dem der Hochrenaissance geschieden werden. Die innere Bewegung beider war völlig verschieden. Diese ist ein statisches, formsicheres Phänomen, eine eigentliche Zeit des Ausruhens auf dem von der Vorgeneration Erarbeiteten. Jene ist eine dynamische, experimentierende Epoche, die um ihre Form ständig kämpft.

Infolgedessen sind auch die Schwerpunkte beider ganz verschieden gelagert. Die der mitteldeutschen Hochrenaissance — Magdeburg, Torgau, Dresden z. B. — liegen alle an Orten, in denen um die Renaissancekunst nicht früh und entscheidend gekämpft worden war. Sie können daher über die Entstehung der mitteldeutschen Frührenaissance auch nichts aussagen, und das beschränkt auch die Bedeutung der Arbeiten Denekes über die Magdeburger und Hentschels über die Torgauer Renaissancebildhauer.

Die Schwerpunkte der mitteldeutschen Frührenaissance, die Schauplätze des Kampfes und Sieges, sind das Anhaltische und Mansfeldische, Merseburg und vor allem — als frühester überhaupt — Halle. Das ist also das strikte Gegenteil zu Hildebrandts vor 22 Jahren aufgestellter verfrühter Behauptung. Halle nimmt in der Entstehungsgeschichte der mitteldeutschen Frührenaissance die Schlüsselstellung ein; in ihm gewinnt das Neue zum ersten Male klare Form, und von ihm strahlt sie weithin aus (vergl. Abb. 43). Ihm ist daher die vorliegende Arbeit gewidmet, die eine Vorstudie zu der vom Verfasser vorbereiteten Gesamtdarstellung der Renaissance Mitteldeutschlands sein will.

Ich habe mich bei der Untersuchung der hallischen Kunst auf die Leistungen einer bestimmten Berufsgruppe beschränkt: die der Steinmetzen. (Die Kunst der hallischen Schnitzer und Maler bedarf noch gründlicher Sonderuntersuchungen.) Denn gerade diese sind die Träger des Fortschritts gewesen. In ihrer Berufsorganisation vereinigen sich innig die beiden Künstlergruppen, die wir heute ganz irrig getrennt sehen: Steinplastiker und Architekten. Daher also die äußere Zweiteilung dieses Buches.

Zwei methodische Bemerkungen seien hier eingeschaltet. Das Buch ist das Ergebnis ebensovieler archivalischer als kunstgeschicht-

licher Arbeit. Ohne Archivforschungen ist eine derartige Untersuchung, die ja nicht bloß dem ästhetischen Phänomen, sondern dem entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang gilt, nicht möglich. Die Archive der drei alten Stadtkirchen S. Marien, S. Ulrich und S. Moritz, die der Stadt, des Oberbergamtes, der Marienbibliothek und der Pfännerschaft A.-G. in Halle erwiesen sich als Hauptfundorte. Die Beschäftigung mit einzelnen Künstlerpersönlichkeiten führte zu Forschungen in sächsischen und böhmischen Archiven. Gleichzeitige Forschungen über die Chronistik des mittelalterlichen Halle, deren Veröffentlichung noch aussteht, kamen der vorliegenden Arbeit zugute. Von den dabei entdeckten, bisher unbekannten Stadtchroniken erwiesen sich drei als für die Baugeschichte Halles von außerordentlicher Bedeutung: Die Baumeisterchronik, von mir so genannt, weil sie in den Jahren 1445—1479 von einem der städtischen Bauherren geschrieben worden ist; das Original der Seidenschwanzschen Chronik, das als einzige Handschrift dieser wertvollen Geschichtsquelle auch die Jahre 1500—1513 behandelt und darin wichtige Nachrichten über den Meister H. W. bringt; und endlich die seit 1841 verschollen gewesene Leuderschе Chronik von 1525—1537.

Die andere Bemerkung betrifft das dem Kunsthistoriker mehr oder weniger belanglos erscheinende Steinmetzzeichen. Grade die Beobachtung der Steinmetzzeichen und die Verfolgung hallischer Merkzeichen in die nähere und weitere Umgebung Halles auf Forschungsfahrten westwärts bis ins Harzgebiet und süd- und ostwärts bis hinein nach Sachsen und Böhmen erwies sich als überaus fruchtbringend und methodisch von hervorragender Wichtigkeit.

Im Gegensatz zu der sachlichen Beschränkung der Untersuchung auf die Rolle des Steinmetzentums habe ich das Thema zeitlich bis auf die Mitte des 15. Jahrhunderts rückwärts erweitert. Es schien mir sinnvoll, die spätgotische Kunst einmal nicht bloß als die Kunst des „noch" zu betrachten, wie wir es oft tun; sondern in ihr — was vielleicht viel entscheidender ist — das „schon" aufzuweisen, das eine neue Zeit ankündigte. Es ist, wenn man es so nennen will, in der Kunst eine neue Gesinnung da seit den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts, die ihrem Wesen nach der Renaissance entsprach, aber noch ihre Formen nicht brauchte. Der Schilderung dieses Phänomens, das über den soziologisch geschlossenen Kreis der Bildhauer und Architekten hinausführt in den Kreis städtebaulich tätiger Laien (sog. Baumeister) habe ich

einen breiten Raum gewidmet. Denn hier liegt ja eine der Wurzeln der „Renaissance" überhaupt.

Ich bin mir bewußt, in meinem Buch nur einen Teil dessen geschildert zu haben, was zum Verständnis der mitteldeutschen Renaissance notwendig ist: nämlich ihre stimmungsmäßige Voraussetzung und ihre formale Entstehung. Dies beides konnte an keinem anderen Ort besser aufgezeigt werden als in Halle als dem Ausgangspunkt der ganzen Bewegung. Ein drittes fehlt aber noch: die Schilderung der Herkunft der Form und ihrer Übermittler und Gestalter. Für Halle ist auch das angedeutet worden (Abb. 43), und es ist bedeutsam, daß von den vier bedeutenden Künstlerpersönlichkeiten, deren Wiederbekanntmachung dies Buch bringt — den Bildhauern Ulrich Kreuz und Hans Schlegel und den Architekten Caspar Kraft und Andreas Günther — allein drei Deutschböhmen bzw. Sachsen gewesen sind. Das sind erste Beispiele für einen großen Vorgang: Der Formenschatz und die Gestalter der mitteldeutschen Renaissance kamen von Italien nicht über Süddeutschland nach hierher, sondern über Böhmen. Das in seiner ganzen Breite aufzuzeigen wird die Aufgabe der Gesamtdarstellung der Renaissance Mitteldeutschlands sein.

I. Plastik

Spätgotische Plastik

Wenn es auch nicht ausgesprochen ist, so war doch bestimmend für alle bisherigen Betrachtungen der mittelalterlichen Plastik Halles die Tatsache, daß die Werke Conrads von Einbeck, mit denen in den ersten beiden Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts die höchste Blüte der plastischen Kunst in Halle erreicht war, doch nicht im geringsten fortgewirkt haben; daß der Meister von Einbeck keine Schule hinterließ und daß überhaupt in Halle selbst kein späteres Kunstwerk erhalten ist, das auch nur leise Anklänge jener eigenartigen Kunst enthielte [1]). Dem Mangel an plastischen Kunstwerken in Halle aus dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts nach scheint es, als sei die Entwicklung der plastischen Kunst in Halle nach der Schließung der Bauhütte Konrads von Einbeck völlig unterbrochen worden.

Auch die beiden figurierten bronzenen Taufbecken der Marien- und Ulrichskirche in Halle, die 1430 in Magdeburg entstanden sind [2]), zeigen, daß von keiner der damals vorhandenen plastischen Ausdrucksmöglichkeiten ein Weg in Halle selbst weiterführte. Dieses Erlöschen jeder künstlerischen Betätigung kennzeichnet die Ära des Stadthauptmannes und Stadttyrannen Henning Strobart, der im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts auf Jahrzehnte die gesamten schöpferischen und finanziellen Kräfte der Bürgerschaft auf zwei Weisen verbrauchte: durch eine ununterbrochene Reihe von kriegerischen Fehden, und — was als Abwandlung des bürgerlichen Bau- und Kunstsinnes noch wesentlicher war — durch eine ungeheuer kostspielige systematische Neubefestigung der Stadt [3]).

Die Vermutung des Entwicklungsabbruches der hallischen Plastik um 1420 wird dadurch bestätigt, daß das einzige erhaltene der Werke, mit denen in der Mitte des Jahrhunderts die Figural-

plastik in Halle wieder eingeführt ward, die Betsäule von 1455, stilistisch nicht nur aus einem anderen Kunstkreis sich herleitet als die ebenfalls einst von auswärts gewonnene Kunst Conrads von Einbeck, sondern auch an einem ganz anderen Punkt der vielverschlungenen Allgemeinentwicklung anknüpfte als dem Endpunkt der Einbeckschen Kunst.

Die Betsäule, die einzige erhaltene mittelalterliche Freiplastik Halles — ein zweites „Kruzifix mit zwei Bildern" ward 1516 am Ranischen Tor gesetzt [4]), ein drittes stand auf der Hohen Brücke [5]) — ist laut ihrer Inschrift 1455 angefertigt [6]). Eigenartig auch in der Form, zeigt die von einem sehr steilen pyramidenförmigen viereckigen Sockel getragene Rechteckplatte, die von offnem Maßwerk bekrönt wird, einerseits eine Kreuztragung, andererseits eine „kleine Kreuzigung" mit Maria, Johannes und Maria Magdalena. Ikonographisch steht der Kreuzigung (Abb. 1) die gleiche Szene des 1445 datierten Lettneraltars im Magdeburger Dom vom Meister ϒ sehr nahe [7]). Bei beiden Darstellungen stimmt außer dem gesamten Dispositionsschema die Körperhaltung Christi und Johannis überein, allein die Armhaltung Mariä und Johannis geht nicht zusammen, und auch stilistisch weisen die Kreuzigungen trotz gemeinsamer Zugehörigkeit zum „weichen Stil" auf verschiedene Meister. Die stilistischen Voraussetzungen des hallischen Werkes liegen in Erfurt. Die eigenartig starre Haltung des Gekreuzigten mit den geballten Händen, der emporgezogenen linken Schulter und der Verkrümmung des Brustkorbes; die matronenhaft schwere Haltung und Körperlichkeit der Madonna, ihre Kopf- und Handhaltung und bis in kleinste Einzelheiten die Kleidung; schließlich der schlanke, sich biegende Johannes mit dem kleinen lockigen Kopf kehren in der Kreuzigung des 1444 datierten Günther-Bock-Epitaphs im Erfurter Dom wieder [8]).

Der „Meister der hallischen Betsäule" ist offenbar Erfurtischer Herkunft. Bei der ursprünglichen künstlerischen Gleichwertigkeit beider Kreuzigungen — die hallische hat durch Nachscharrierung gelitten [9]) — besteht die Wahrscheinlichkeit, daß beide Werke vom gleichen Künstler stammen. Der zeitliche Abstand von elf Jahren drückt sich auch in stilistischen Unterschieden aus. Die Erfurter Kreuzigung ist in einen hochrechteckigen Rahmen gespannt und daher die ganze Szene genau wie die Kreuzigung des Magdeburger Domlettners durch starke Längung des Kreuzes

und selbst der Christusgestalt in die Höhe gereckt. Die hallische Kreuzigung zeigt fast quadratische Rahmung, das Kreuz ist niedriger, Johannes und Maria rücken weiter vom Kreuzstamm ab. Es gibt in Erfurt noch ein zweites dem „Meister der hallischen Betsäule" nahestehendes Kunstwerk, die Beweinung der Andreaskirche[10]), die den Meister über die künstlerische Stufe des Günther-Bock-Epitaphs hinausgelangt und auf dem Wege zu den Einzelheiten zeigt, die die stilgeschichtliche Bedeutung der Betsäule ausmachen. Wichtig ist hierbei vor allem die Eroberung eines tiefräumlichen Reliefstils, wie er in gewissen Abständen immer wieder zu den künstlerischen Problemen der mittelalterlichen Kunst gehört hat. Die Reliefdarstellung einer menschlichen Gruppe in zwei voreinandergelagerten Raumschichten, auf der die Wirkung des Naumburger wie des Havelberger Lettners beruht, gehört auch zu den künstlerischen Mitteln des „Meister der hallischen Betsäule". Das kommt besonders bei dem zweiten Relief der Betsäule, der Kreuztragung zum Ausdruck (Abb. 2).

Es scheint in Erfurt für sie keinen unmittelbaren motivischen Vorgänger zu geben. In seiner Beschränkung auf wenige Figuren, die blockartig und unter Wahrung eines sichtbaren Zwischenraumes gegeneinandergestellt sind, geht das Werk auf einen ikonographischen Kreuztragungstypus zurück, der seine eindrucksvollste Wiedergabe in der ein halbes Jahrhundert älteren Kreuztragung des Havelberger Lettners[11]) gefunden hatte. Auch dort findet sich schon eine sehr ähnliche Haltung Christi, der gleiche schleichende Gang mit dem platt aufgesetzten rechten Fuß, ein in manchem ähnlicher Faltenwurf und die gleiche Heraushebung eines gegen Christus gewendeten und der allgemeinen Bewegungsrichtung entgegengestellten Soldaten. In der starken Beweglichkeit und Bewegtheit andererseits, dem echt Szenischen, das die hallische Kreuztragung auszeichnet und wesentlich von der zuständlichen Ruhe der umseitigen Kreuzigung unterscheidet, liegt das Fortschrittliche der ganzen Betsäule. Denn hier ist die für die Reliefplastik um 1400 charakteristische höfisch-zierliche Gestik, wie sie am Havelberger Lettner oder an dem Anbetungsrelief Conrad von Einbecks in der hallischen Moritzkirche[12]) vorkommt, für Halle erstmalig durch jenes behäbige bürgerliche Gebaren ersetzt, das zu den charakteristischen

Gestaltungsmerkmalen der Plastik in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts gehört.

Eigenart des Künstlers ist die scheinbare Willkür, mit der fast ein ganzes Viertel der Bildfläche — das obere rechte — leer gelassen ist. Die Art dagegen, wie die Gruppe der weinenden Frauen mit Christus zu einem breiten Bündel schwerer Gewand- und Körperformen zusammengefaßt wird und dadurch die Ponderation der Szene eine starke seitliche Verlagerung erfährt, die kaum durch die isolierte Figur eines Kriegsknechtes in der anderen Bildhälfte ausgeglichen wird, kehrt auf einem Kreuzigungsrelief des Marienkirchenaltars in Salzwedel vom Ende des 15. Jahrhunderts wieder[13]). Diese Übereinstimmung der Ponderation zweier mitteldeutscher Kunstwerke ist um so bedeutungsvoller, als sie nur durch die bewußte Abwandlung des Dispositionsschemas der im übrigen von dem Salzwedeler Meister kopierten Kreuztragung aus der Schongauerschen Passion überhaupt möglich wurde. Trotzdem darf an einen unmittelbaren Zusammenhang der beiden Reliefs nicht gedacht werden.

Die Betsäule war nicht das erste jener Werke, mit denen nach dem Niedergang und Sturz Henning Strobarts die plastische Kunst in Halle wieder Gönner und Eingang fand. In die Jahrhundertmitte fällt eine ganze Reihe von Altarstiftungen frommer Hallenser. Einzig erhalten ist im Bereich der Holzplastik, die hier nicht näher untersucht werden soll, das 1446 datierte reizvolle Gestühl in der Vierung des Merseburger Doms, ein Werk des Bildschnitzers Caspar Schockholz[14]), der einer althallischen Familie entstammte und Bruder des hallischen Dominikanerklosters war. Als gleichzeitiges Werk der Steinplastik entstand 1448 das Südostportal der Moritzkirche, in dessen beiden flankierenden schmalen hohen Wandnischen, die architektonische Baldachine und auf kleinen Pfeilern ruhende Sockel zeigen, ehemals wohl Figuren gestanden haben, die aber schon im 18. Jahrhundert nicht mehr vorhanden gewesen sind[15]).

Noch zwei Jahre früher waren zwei heute verlorene Plastiken am Roten Turm entstanden. Im Dachboden des Turmumbaues befinden sich unmittelbar unter dem Inschriftstein von 1446 an der äußeren Südwestecke und an der benachbarten Südostecke zwei sehr zerstörte hohe Baldachine, die wie die darunter befindlichen schmalen Nischen, obwohl dem ältesten Bauteil eingefügt, doch erst aus der Bauzeit des später noch zu erwähnenden Johann

Rode stammen können, weil sie nicht im Verband sitzen [16]). In dem sechseckigen architektonischen Aufbau der Baldachine, in den daran befindlichen krabbenbesetzten Wimpergen, die von kleinen Blendfenstern mit Kleeblattabschluß eingefaßt werden, in der von Rundstäben eingefaßten Nische, deren Konsole auf dem Rundstab aufsaß, den der älteste Turmteil an allen Ecken erhalten hat, und endlich in dem Gewölbe der Baldachine, das einmal eine Sternform, das andere Mal ein kompliziertes Netzwerk zeigt, erweist sich eine enge Verwandtschaft mit den entsprechenden Bauteilen des Moritzkirchenportals. So kann kein Zweifel sein, daß gleichzeitig mit dem Neubeginn des Turmbaus 1446 durch Johann Rode an den beiden genannten Ecken zwei Bildwerke aufgestellt worden sind, von denen jetzt nur noch Nischen und Baldachine erhalten sind.

Wir wissen weiter, daß 1457 am Neubau des Moritztores ein „steinern Marienbilde" entstand, das noch im 18. Jahrhundert die Toreinfahrt geziert hat [17]), und daß 1462 über der Durchfahrt des Rannischen Tores ein Kruzifixus mit Maria und Johannes aufgestellt worden ist, die beide verschollen sind [18]). Man sieht, seit der Mitte des Jahrhunderts verlor die plastische Kunst in Halle ihre Gönner nicht mehr. Ja, die Vorliebe für Werke der Plastik nahm nach der Mitte des Jahrhunderts immer mehr zu, und in die Zeit um 1470 fällt nun eine überraschend starke Bereicherung der plastischen Kunst Halles, vor allem in quantitativer, zum Teil aber auch in qualitativer Hinsicht.

Für unsere Kenntnis der Fähigkeiten des schon genannten Baumeisters Johann Rode ist außerordentlich bedeutsam die monolithe Verbindung von Architektur und Figuralplastik im Maßwerk des oberen zwischen 1470 und 1474 erbauten Westfensters des Roten Turmes durch Einfügung zweier Porträtbüsten. Nach ihrer unauffälligen und doch erhabenen Stellung können sie nur Selbstbildnisse des Bauleiters und seines obersten Parlierers sein, ganz wie es die Lokaltradition seit alter Zeit behauptet [19]). Die Jahrhunderte lang der Witterung ausgesetzten Büsten haben eine leise Rauheit der Haut erhalten und bei beiden Gesichtern ist die Nase abgebröckelt. Das kann jedoch die eigenartige Wirkung der Köpfe nicht völlig dämpfen.

Am meisten gelitten hat die Männerbüste (Abb. 3) mit eben solchen gedrehten Locken, wie sie auch der gleichzeitig entstandene Giebichensteiner Moritz zeigt, der noch besprochen werden wird. Allein trotzdem diese Plastik den größten Teil der Nase ver-

loren hat und trotzdem sich ein tiefer Riß im Gestein unter dem Kinn entlang von einer Schulter zur anderen und am benachbarten Maßwerk hinaufzieht, geht doch von der eigentümlichen Lebendigkeit dieses Antlitzes kaum etwas verloren. Unter den starken Augenbogen blicken scharfe, fast stechende Augen hervor. Von den kräftig hervorstehenden Backenknochen zieht sich die Wange in fast konkavem Schwung hinab zu dem kleinen harten Kinn und von den Nasenflügeln läuft eine tiefe Furche in kräftigem Schwung hinab, die eine scheinbare Verbreiterung des Mundes mit seinen vollen und doch harten Lippen schafft.

In noch viel stärkerem Maße Bild einer Persönlichkeit ist die zweite Büste (Abb. 4). Sie zeigt ein Gesicht nun, ohne ablenkenden Gewandschmuck wie bei dem benachbarten Lockenkopf, umrahmt von einem bis an den Hals schließenden Gewand und einem um das Haupt geschlungenen Tuch, das in wunderbar edlem Schwung über den Schultern herabfällt. Noch größer ist hier die Energie, die der Kopf ausstrahlt, und vielleicht haben wirklich — wie die Tradition sagt — diese unter dem Tuch halbversteckte hohe Stirn, diese edle Nase, dieser herbe, von tiefen Falten umrahmte Mund, und diese vom schmalen Unterkiefer bis zu den starken Backenknochen in konkaver Wölbung aufsteigenden Wangen dem Baumeister Johann Rode gehört, weil er eine Persönlichkeit war, der ein so vergeistigtes und energiegeladenes Aussehen wohl zugetraut werden kann. Durch die Feinheit der Rodeschen Kunst, deren Eigentümlichkeit es war, die geistige Durchbildung und die Energieströme des menschlichen Antlitzes zu sehen und ohne das Hilfsmittel erregter Gestik nachzubilden, heben sich die beiden Porträtbüsten des Roten Turmes über alles hinaus, was während der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Halle an Plastik geschaffen wurde. Diese Kunst der Individualisierung eines zugleich als Persönlichkeit gestalteten Kopfes liegt — auch in ihren stilistischen Mitteln — außerhalb der mitteldeutschen Kunst verankert. Auch durch den freistehenden Roten Turm selbst, der zweifellos ohne italienische oder belgische [19a]) Vorbilder nicht denkbar ist, wird ja ähnliches nahegelegt. So führte auch der Entwicklungsgang der plastischen Kunst Halles von der Betsäule zu anderen Werken hin, ohne durch Johann Rodes Büsten wesentlich bestimmt und gefördert zu sein.

Die Außenwand des runden Wehrturmes am Tor der Unterburg Giebichenstein trägt auf verwitterter Konsole die Voll-

plastik eines steinernen heiligen Moritz[20] (Abb. 5). Die leichte Roheit des Gesichtes, der Hände und Beine sind Spuren der Verwitterung. Es hat sich eine vor 100 Jahren entstandene Zeichnung der Plastik erhalten (Abb. 6)[21], die nicht nur die jetzt zum Teil verlorene Qualität des Bildwerkes erkennen läßt, sondern auch durch die genaue Wiedergabe aller Einzelheiten erlaubt, seine künstlerische Herkunft aus Magdeburg festzustellen, die auch aus historischen Gründen naheliegt, weil die Burg Eigentum und im 15. Jahrhundert beliebte Residenz der Magdeburger Erzbischöfe gewesen ist. Die Kräuselung des Haars, die scharfe Kante zwischen Stirn und Augenhöhle, die breite Nase, die vollen Lippen, der Fall des Mantels über den Schultern und Armen, manche Teile und Verzierungen der Rüstung, die Haltung des Ritters mit der eigenartigen seitlichen Verschiebung des Beckens, bis ins einzelne die Beugung der beiden Arme und ihre Tätigkeit als Lanzen- und Schildhalter finden sich so gleichartig bei der alabasternen Moritzstatue des Magdeburger Doms wieder[22], daß an dem Zusammenhang beider Werke kein Zweifel sein kann. Die Schlankheit der 1467 datierten Magdeburger Figur ist freilich bei dem Giebichensteiner Moritz abgelöst durch eine breitere, kräftige Körperlichkeit, die nun zugleich erkennen läßt, daß die Alabasterstatue das ältere Werk, die Giebichensteiner Plastik ein von ihm abhängendes, kaum viel jüngeres ist.

In diesem Falle ist jedoch keine reine Abhängigkeit der plastischen Kunst Halles von der gleichzeitigen Magdeburgs festzustellen. Denn der „Meister der Alabasterfiguren", dessen heiliger Moritz das unmittelbare Vorbild der Giebichensteiner Figur bildet, war selbst wohl kein Magdeburger, sondern seine Hauptwerke befinden sich wiederum in Erfurt, am selben Ort also, von dem auch der „Meister der hallischen Betsäule" ausgegangen war. Zum ersten Male eröffnet sich im Rahmen der Geschichte der hallischen Plastik hier ein größerer entwicklungsgeschichtlicher Zusammenhang zwischen den bedeutendsten mitteldeutschen Städten dieser Zeit, Erfurt, Halle und Magdeburg. Zu voller Klarheit über die Stärke solcher Kunstverbindungen bringt uns aber erst die Erkenntnis, daß der Giebichensteiner Moritz, soweit noch erkennbar, in mancherlei motivischen und stilistischen Einzelheiten — der Haarbildung, der steifen Haltung des Kopfes, der Beugung der Arme, der Beinstellung und überhaupt der eigenartigen steifen Körperhaltung auf leicht gespreizten Beinen — mit dem heute ver-

schollenen, nur noch durch einen Holzschnitt des 16. Jahrhunderts bekannten Roland des Magdeburger Rathauses[23]) verwandt und möglicherweise vom gleichen Meister wie jener geschaffen worden ist. Verfertiger des 1459 errichteten steinernen Magdeburger Rolands war aber ein Meister Kunz von Erfurt[24]), wieder also ein Erfurter Künstler, dessen Tätigkeit sich bis in diese nördlichste der großen mitteldeutschen Städte erstreckte.

Unsere Kenntnis vom Entwicklungsgang und Wirkungskreis dieses Meisters Kunz von Erfurt, dem in seiner Heimatstadt vielleicht der Grabstein des Ulrich Sack von 1450 zuzuschreiben ist[25]), der den Künstler freilich schon in vollster Heranbildung seines statuarischen und stark körperhaften Stiles zeigt, muß auf die Figuren in Erfurt, Magdeburg und Halle beschränkt bleiben. In Halle selbst aber entstand in stilistischem und motivischem Anschluß an den Giebichensteiner Moritz nun eine bodenständige plastische Kunst, die zugleich auch die endgültige Datierung des Giebichensteiner Moritz auf etwa 1470 gestattet.

Jedoch zwischen ihn und seine Nachfolger schiebt sich ein verwandtes Werk, das durch seine Qualität eine besondere Stellung einnimmt: der Hl. Moritz vom hallischen Rathaus. Er ist bisher um ein halbes Jahrhundert zu spät datiert worden; aber mit den Plastiken der Backofenwerkstatt, wie zuerst Sauerlandt meinte (S. 76), hat er nichts zu tun. Die auf einen Rathausumbau bezügliche Schrifttafel mit der Jahreszahl 1526, die immer wieder irreführte, ist ebenso nachträglich zugefügt wie die Stadtwappen an der linken Schulter und zu Füßen des Heiligen.

Auf die richtige Spur führt eine Betrachtung des Mantels mit seinen edel herabfließenden Säumen und des Panzers, der mit den runden Schulterschildern und der gefächerten Riefelung auf der Brust einem Panzertyp entspricht, der schon im späten 15. Jahrhundert vorkommt. Die Figur hat also schon vor den Bauarbeiten von 1526 am Rathaus gestanden, und zwar ursprünglich nicht an einer Ecke wie heute, wo man die unbearbeitete Rückseite sehen kann. Woher und wann sie ans Rathaus kam, verrät der bisher unbeachtete Bericht einer handschriftlichen Chronik des 16. Jahrhundert: Anno 1480 ... schanckte das Capitel von Magdeburgk der stadt Halle ein steinin Moritzbilde, dis stehet ahn der ecke ahm rathause gegen dem weinkeller uber[26]).

Wir haben es demnach mit einer Magdeburger Arbeit zu tun. Die Ähnlichkeit mit der Alabasterstatue im Dom ist offensichtlich (Panzer, Mantel), ebenso aber starke Unterschiede. Der Moritz von 1480 steht völlig aufrecht ohne die Seitwärtsbiegung der Hüfte und eines Beines. Der Körper ist kräftiger, das Gesicht (vielleicht im 16. Jahrhundert überarbeitet?) zeigt ganz neue, grimmig herbe, bewußt „maurische" Züge. So erhält das Bildwerk einen monumentalen, fast renaissancehaften Charakter, der ihm in der Gruppe der halliſchen Steinplastiken der 70er bis 90er Jahre den Hauptplatz sichert. Es bedeutet die großartigste Verkörperung jener auf eine bewußt statuarische Körperdarstellung gerichteten Stilwelle, die uns noch weiter beschäftigen soll, aber es erwies sich entwicklungsgeschichtlich weniger wirksam als der etwas ältere Giebichensteiner Moritz.

Als motivisches Vorbild diente die Figur am Burgtor zuerst für den qualitativ freilich viel geringeren Grabstein des Herman Kocze († 1474) an der Giebichensteiner Bartholomäuskirche[27]) (Abb. 7). In rechteckiger Inschriftumrahmung zeigt er einen stehenden Ritter unter einem Kielbogen mit Krabben und Kreuzblume. Auch hier findet sich der unbehelmte, von starkem Haar umrahmte Kopf, die auffällige Wegbeugung der Ellenbogen von der Hüfte, die Spreizung der Beine und das freie Schweben des nur von einer Hand gehaltenen kleinen Wappenschildes neben dem Oberschenkel. Allein anstelle der Ausbiegung des Beckens ist, wie sechs Jahre später auch bei dem Hl. Moritz des Rathauses, eine starre senkrechte Körperhaltung getreten, die trotz aller scheinbaren Ungelenkigkeit dem angestrebten statuarischen Körperstil mehr entsprach als die grazile Biegung des Vorbildes. In dieser Hinsicht enthielt der Grabstein schon die Andeutung eines entwicklungsgeschichtlichen Fortschrittes über das Vorbild hinaus.

Der halliſche Meister, der uns mit diesem Grabsteine zum ersten Male entgegentritt, ist es möglicherweise auch, der zwei stilgeschichtlich und auch qualitativ reifere Rittergrabsteine in Delitzsch und Wettin gefertigt hat. Der Denkstein, den der Delitzscher Rat seinem 1476 verstorbenen Amt- und Hauptmann Otto von Scheidingen an der heimischen Stadtkirche setzte[28]), behält noch das Schema einer streng frontal gestellten Rittergestalt in voller Rüstung, doch ohne Helm bei. Allein die Herauslösung der Figur aus dem Grund gelingt jetzt besser als in Giebichenstein; und in dieser Richtung verlief denn auch die Entwick-

lung des Meisters weiter bis zu dem Grabstein des Friedrich von Trotha (gestorben um 1485) in der Wettiner Stadtkirche[29]). Bei ihm ist eine Sicherheit der räumlichen Gestaltung erreicht, die dem Meister gestattet, nun den Ritter kniend und seitwärts gewendet darzustellen, eine schöpferische Freiheit, die bei aller Treue in der erprobten Gestaltung einzelner Motive und trotz der Beibehaltung des statuarischen Körperideals eine Gliederbeweglichkeit zur Folge hatte, die zukunftsweisend war[30]).

Mit der 1828 abgebrochenen Barfüßerkirche zu Halle untergegangen ist ein vierter Rittergrabstein — der des Otto von Dieskau († 1495)[31]), der vielleicht ebenfalls ein Werk dieses Meisters war. Ebenso nur vermuten können wir, daß von ihm auch der noch erhaltene Grabstein des Propstes Paul Busse in der Moritzkirche stammt, der 1478 datiert ist[32]) (Abb. 8). Denn hier tritt uns mit der veränderten, jetzt geistlichen Gewandung ein so andersartiger Menschenschlag entgegen, daß nur schwer eine Beziehung zu den ritterlichen Grabfiguren gefunden werden kann. Zudem hat der Stein durch Abtreten stark gelitten. Der Art, wie bei dem Grabstein das mit einem Strick gegürtete Unterkleid in breiten, regelmäßigen Falten über der Brust und dem Unterkörper herabfällt, läßt sich bei den Rittergrabsteinen nichts entsprechendes gegenüberstellen. Der die Schultern bedeckende Umhang ist andererseits so stark abgetreten, daß von einer Fältelung nichts mehr festzustellen ist. Nur in der Ornamentik des Bussesschen Grabsteines sind gewisse Beziehungen zu den Rittergrabsteinen festzustellen. Der Band- oder besser Astwerkverschlingung in den oberen Ecken des Inschriftrahmens entspricht die lebhafte Verschlingung des Helmbandes auf dem Grabstein des Friedrich von Trotha.

Auch der „Meister der hallischen Grabsteine" stand zu seiner Zeit als Plastiker nicht allein. Wie seine sehr körperhafte, massige Formenkunst und die seines Vorbildes, des Meisters Kunz von Erfurt, die plastische Kunst des zeitgenössischen Halle beeinflußte, zeigt der 1478 datierte Taufstein der Laurentiuskirche (Abb. 9)[33]). Als Figuralplastiker steht der Meister dieses Kunstwerkes freilich noch auf einer vor der Betsäule liegenden Stilstufe, wenn er an einer der acht Außenflächen des Taufsteins einen heiligen Laurentius gestaltet, der nun nicht nur durch sein schmales, knabenhaftes, lyrisches Antlitz und die eigenartig weiche Bewegung der Arme, sondern auch durch die starke Schlankheit des Körpers

den letzten Ausläufer eines gotischen Körperideals darstellt, dem in der gleichzeitigen Malerei die Kunst Nikolaus Eisenbergs entsprach. Die Form des Taufsteines selbst aber, mit dem schweren zylindrischen Sockel, dem breiten Wulst, von dem das runde Becken über einer wuchtigen achtseitigen Hohlkehle aufsteigt, entspricht ganz der neuen Vorliebe für massige schwere Formen, und diese Auseinandersetzung mit modernen Gestaltungszielen spricht sich schließlich am deutlichsten im Faltenstil des Laurentius aus, dessen in breiten, schweren parallelen Falten herabfallendes Gewand, wenn auch nicht in seiner Beweglichkeit, so doch in seiner Beschränkung auf stark wirkende Einzelformen die Vorstufe zum Faltenstil der Maria und Magdalena am hallischen Wagegebäude und Ratskeller darstellt, die jetzt zu besprechen sind.

Wir sehen, zwischen 1470 und 1480 stehen wir bereits in einer Zeit der vollsten Ausbreitung und Vorherrschaft eines bewußt statuarischen Körperstiles, ohne daß freilich aus der Gruppe tätiger Künstler ein einziger — der Magdeburger Meister des Hl. Moritz am Rathaus bleibt hier außer Betracht — durch höhere Qualität sich herausgehoben hätte. So lag die historische Bedeutung dieser Richtung der plastischen Kunst in der Beharrlichkeit, mit der sie ihre Herrschaft noch Jahrzehnte lang behauptete, ohne andererseits die Weiterentwicklung des eigenen Faltenstiles zu hemmen. Insofern führte von den Bildwerken der 70er Jahre ein direkter Weg zu zwei Frauenfiguren am hallischen Ratskeller und Wagegebäude, die fast zwei Jahrzehnte später entstanden.

Bei der Maria der Ratswage[34]) (Abb. 10) weist schon die kugelförmige, mit plastisch gebildeten Blättern bedeckte Konsole, die sehr häufig vom Meister H. W. verwendet worden ist, auf das späte 15. Jahrhundert als Entstehungszeit hin. In der Madonna selbst spricht sich jene monumentale Einfachheit aus, die auch den Giebichensteiner Moritz auszeichnet; auch hier findet sich die seitliche Ausbiegung des Körpers bei gerader Kopfhaltung und die Beschränkung des Faltenstiles auf wenige groß angelegte Falten. Die zum Unterschied vom Giebichensteiner Moritz festzustellende Eckigkeit der Falten deutet auf ein jüngeres Alter der Maria hin. Die sehr statuarische, sehr körperhafte und fast füllige Darstellung der Maria, die weiche Fülle des Antlitzes, die ein wenig träge Biegung des Körpers, der strähnige breite Fall des Haares und in der Gewandbehandlung das feste Aufliegen des hochgegürteten Hemdes auf der vollen Brust, im Rock endlich die Entstehung eines

starken eckigen Faltenbündels, das emporgerafft wird: das alles sind Eigenarten der mitteldeutschen Plastik gegen Ende des Jahrhunderts, und stärkste Anklänge finden sich vor allem in den Schnitzereien des Zeigerheimer Altars von 1490, der dem „Meister der architektonischen Baldachine" in Saalfeld zugeschrieben ist[35]). Offenbar ist also auch die Maria der hallischen Ratswage ein Werk thüringischer Herkunft und auch sie dürfte um 1490 entstanden sein. Thüringischer Import nach Halle ist im Bereich der gleichzeitigen Malerei und Altarschnitzkunst der Ulrichskirchenaltar von 1488.

Die zeitliche Einordnung der Maria wird durch baugeschichtliche Daten bestätigt, wenn man die heilige Magdalena am alten Ratskeller in den Kreis der Betrachtung zieht. Die Baugeschichte des Ratskellers ist durch Mißverständnisse der Historiographen des 17. bis 19. Jahrhundert arg verwirrt worden. Weder ward der Ratskeller 1492 begonnen[36]), noch 1501 vollendet[37]), noch 1502 gedeckt und mit Giebeln versehen[38]); in Wirklichkeit beziehen sich die beiden letzten Daten auf den Rathausumbau 1501—1502[39]). Die richtigen Angaben vermitteln uns zeitgenössische Chroniken, die erst jetzt wieder entdeckt sind. „Anno 1486 hat man des Raths zu Halle bier- und weinkeller zu bauen angefangen"[40]). Der Bau war verhältnismäßig schnell vollendet: „Item im 91. (jar) ume michahel unde kortz darnach wart das holtzwerk unde sparn auf das nuwe schenckhauss vor dem rathause auf gebracht", erzählt der Zeitgenosse Seidenschwanz[41]). Der steinerne Teil des Ratskellers war im Jahre 1491 also bereits fertig und das ist für uns von entscheidender Bedeutung, denn an dem Gebäude, das außer einem barocken halbrunden Vorbau inmitten der Schauseite bis zu dem Umbau von 1787 unverändert erhalten war, befanden sich nicht nur vier rundbogige Portale mit ähnlichem Gewände wie die Rundbogenfenster am Hauptsaal der Moritzburg, nicht nur rechteckige Fenster mit ganz ähnlichen Profilierungen wie an den Portalen, sondern nach Schönermarks Überlieferung auch eine Reihe von „als Köpfe ausgemeißelten Konsolen"[42]), und an der Nordostecke des Gebäudes die bereits erwähnte Figur einer heiligen Magdalena[43]).

Die Figurenkonsolen des Ratskellers sind verloren. Die Magdalena — heute im Denkmalskeller der Moritzburg aufbewahrt — ist mit der Maria der Ratswaage ein Werk der gleichen Hand und auch der gleichen Zeit (Abb. 11). Wie auch hier das

Haar breit und strähnig herabfällt, wie das unter der Brust gegürtete Gewand breit und füllig dem Körper aufliegt und nur unter dem Griff der linken Hand ein Bündel starker eckiger Falten entsteht; wie unter dem Stoff endlich überall der massige volle Körper fühlbar bleibt, den ein breites ruhiges Gesicht bekrönt: das entspricht völlig der Maria. Deren stilistische Datierung auf 1490 entspricht genau dem historischen Befund, nach dem auch die Magdalena um 1490 eben mit der Vollendung des Ratskellers entstanden sein dürfte.

Was unsere Vorstellungen von der Kunst des unbekannten Meisters bereichert, ist einmal die Andersartigkeit der Konsole. Eine Blattkonsole, wie sie schon in der Einbeckwerkstatt vorkommt, aber jetzt verbreitert und vertieft und erfüllt mit stärkerer pflanzlicher Lebendigkeit, trägt die Magdalena. Darunter befand sich ein unter einem Überhang schwebender Knappe, der zwischen den gespreizten Beinen das hallische Stadtwappen hält [44]). Trotz der leisen Verwitterung zeigt gerade diese kauernde Gestalt das Zukunftsweisende der ganzen Stilrichtung, der sie zusammen mit dem Giebichensteiner Moritz und den weiblichen Figuren am Ratskeller und Wagegebäude angehört. Die ins einzelne gehende sichere Naturbeobachtung bei der Bildung menschlicher Körper, die Art, wie bei dem Knappen die Beugung eines Knies, die muskulöse Kraft einer Schulter wiedergegeben wird, mit einem Wort, die Fähigkeit, jede einzelne Stelle des Körpers für sich genommen mit Eigenleben, starker Kraft und naturwahrer Beweglichkeit zu erfüllen, das entsprach einer künstlerischen Auffassung, die die unmittelbare Vorstufe der Renaissanceplastik darstellt.

*

Aber als Komponente der überstarken seelischen Erregung der vorreformatorischen Jahrzehnte trat neben die besprochene Stilrichtung der Plastik, die durch starke Körperlichkeit bei ruhiger seelischer Haltung gekennzeichnet wird, auch in Halle eine andere, in deren Vordergrund die Wiedergabe eben jener seelischen Erregung durch den bewegten Körper stand und die zugleich neben die Körperbau- und Charaktertypen der ersten Stilrichtung — den pyknischen und athletischen Menschen — den dritten Typus setzte, den asthenischen Menschen.

Unmittelbar nach 1470, also mit dem Giebichensteiner Moritz und mit den Plastiken des Roten Turms gleichzeitig, entstand der

plastische Schmuck des 1471 begonnenen Hauses „zum goldenen Schlößchen", von dem an figürlicher Plastik allein zwei Konsolen in der Portalnische erhalten sind — die von ihnen getragenen Figuren fehlen [45]). Die linke Konsole wird von einem medusenähnlichen Frauenkopf mit langem wogenden Haar getragen, der in starrer Frontalhaltung genau den breiten flächigen Gesichtstyp des Giebichensteiner Grabsteins und der beiden Frauenfiguren am Wagegebäude und Ratskeller zeigt. Die andere Konsole wird von den erhobenen Armen eines bis zur Brust wiedergegebenen Mannes gehalten, dessen Kopf und Hals nun zum ersten Male jene eigenartige, einander entgegengesetzte seitliche Ausbiegung von Hals und Kopf sehen lassen, die von bestimmten Meistern des ausgehenden 15. und frühen 16. Jahrhunderts immer wieder angewendet worden ist, und zu den wichtigsten Bewegungsmotiven der letzten spätgotischen Kunst überhaupt gehört.

Noch etwas anderes ging mit dieser Neuerung Hand in Hand: die Ablösung des alten breiten ruhigen Gesichtstyps durch einen neuen, in dem das gotische Johannesideal (der asthenische Mensch) wieder auflebte: der konsolentragende Mann am goldenen Schlößchen zeigt zum ersten Male jenes schmale, von leiser Melancholie bewegte Antlitz, das durch die tiefe Profilierung, die klare Bildung der Nase und den Rücksprung der Wangen jene Zweigesichtigkeit erhält, die viele Männerköpfe der letzten spätgotischen Plastik zeigen.

Gerade diese zunehmende Bewegtheit des seelischen und körperlichen Ausdrucks kennzeichnet nun eine neue Richtung der plastischen Kunst, die fortan in Halle neben dem bereits bestehenden, von uns bis zu der Magdalena der Ratswage von etwa 1490 verfolgten statuarischen Stil herlaufen sollte. Was sich in der Konsole mit der Männerbüste noch erst unbeholfen ausdrückt, tritt uns voll ausgebildet und mit dem Vorzug großer künstlerischer Qualität in einigen Plastiken entgegen, die um 1500 wiederum im Zusammenhang mit städtischen Bauten entstanden.

Es handelt sich um die steinerne Statue der Hl. Helena von 1502 am hallischen Rathaus (Abb. 12) und eine stilistisch zugehörige holzgeschnitzte Büste eines wappenhaltenden Mannes, die wahrscheinlich aus der Rathauskapelle stammt und sich heute im Städtischen Museum befindet. Auf die Bedeutung dieser Arbeiten im Gesamtwerk des sächsischen Bildhauers H. W. habe ich anderenorts bereits hingewiesen [46]).

Für Halle bedeuten sie die edelste Ausformung jener lyrisch gestimmten Stilwelle, die mit den Konsolen des Goldenen Schlößchens eingesetzt hatte. Sicher standen sie als solche nicht allein, aber Kunstwerke aus den benachbarten Jahren haben sich nicht erhalten, obwohl wir von ihnen wissen. Festen Boden finden wir erst wieder im 2. Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts mit einem Kunstwerk, das sich nun als Vereinigung jener beiden Stilwellen darstellt, die wir seit den 70er Jahren verfolgt hatten: der statuarischen und der lyrischen.

Seit dem letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts war die plastische Kunst Halles in ein Stadium so allgemeiner Beeinflussung von auswärts getreten, wie die Beispiele thüringischer und sächsischer Herkunft beweisen, daß die alte Verbindung mit Erfurt und Magdeburg an ausschließender Bedeutung verlor. Dennoch gewann magdeburgische Kunst noch einmal stärksten Einfluß auf Halle, als mit der Erbauung der erzbischöflichen Moritzburg am Westrand der Stadt[47]) nun auch magdeburgische Künstler einige Kunstwerke nach Halle brachten, die freilich nur noch teilweise erhalten und untersuchbar sind. Verloren, wie aller übrige frühe Figuralschmuck der Moritzburg, ist eine Plastik, von der die Seidenschwanzsche Chronik berichtet: „In demselbigen jar (1504) hat mein herr von magdeborgk den Moricius mit den wapen an den newgen slosze ewber dem thor lassen saczen an dem tage vinckli Petri“[48]). Von den durch ihre Zeichen wohlbekannten mehr als zwanzig Steinmetzen, die 1504 das nördliche, schon im folgenden Jahrzehnt vermauerte Haupttor der Burg und seinen plastischen Schmuck schufen[49]), ist nur eines einzigen Lebenslauf weiter verfolgbar. Seine Spur führt ins Mansfelder Land, wo er im zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts die plastische Innenausstattung der Hergisdorfer Kirche schuf[50]), allein gerade dieser Künstler war nicht der Figuralplastiker des Moritzburgtores.

In Halle selbst setzte die Wirkung der Magdeburger Künstler nicht aus, als mit der Einweihung der Magdalenenkapelle 1509[51]) der Ausbau der Burg ein vorläufiges Ende erreicht hatte. Gerade die Gruppe von Steinmetzen, die in den folgenden Jahren am Magdeburger Dom die plastische Ausschmückung der Westfassade ausführte, wirkte auch in Halle, und aus ihrem Kreis ging eine großartige vollplastische Ölberggruppe (Abb. 13) hervor, von der ein Teil, die schlafenden, Jünger, sich heute im Museum

der Stadt Halle befindet, ohne daß über seine Herkunft genaueres bekannt wäre[52]). Vermutlich ist das Werk mit jenem Ölberg der alten Ulrichskirche identisch, der 1531 bei deren Abbruch von Kardinal Albrecht an Hans von Schönitz geschenkt wurde[53]).

Die Gruppe der schlafenden Jünger, deren außerordentliche Qualität, begründet im tiefen seelischen Ausdruck, in der Schönheit der Bewegung, in vollendeter Raumbeherrschung, in eigenwilligem Faltenstil und in der fast klassischen Disposition der drei Figuren zur Pyramide, sofort ins Auge springt, erwächst aus dem Stil der Bildwerke am Magdeburger Domwestwerk[54]). Die breite Körperlichkeit der schlafenden Jünger, die Kopftypen, die Handgestaltung und der Faltenstil stimmen fast völlig mit den entsprechenden Einzelheiten der Magdeburger Figuren überein. Lehrreich ist eine Gegenüberstellung der gleichen Apostel in Halle und Magdeburg. Petrus bildet die untere rechte Ecke der Gruppe. Der kahle Kopf, der nur über den Ohren wenig Haar und an der Stirn drei Locken zeigt, die breite bucklige Stirn mit tiefen Falten, die kurze Nase, die breiten Backenknochen, die von der Nase um den Mund herumlaufenden Falten, unter dem Kinn zwei hintereinander liegende Reihen geringelter Locken, während an den Backen der Bart schräg zu den Ohren hinaufsteigt, endlich die kleinen festen Hände: das alles kehrt sehr ähnlich bei dem Petrus des Magdeburger Dom-Westwerkes wieder[55]). Einen ähnlichen Typus vertritt der linke, nicht näher gekennzeichnete Apostel, nur zeigt er glattes strähniges Haar und einen ebenso strähnigen kurzen Bart.

Die Krönung des Ganzen bildet der zwischen und hinter den beiden geschilderten Aposteln erhöht kniende Johannes, der, die Ellbogen auf den Knien, mit der kleinen Hand das Kinn stützt. Die Einzelheiten seines großen weichen Gesichtes und die Behandlung des Haares, das in dichten gedrehten Locken bis auf die Schultern herabfällt, stimmen mit dem Gesicht und Haar des Magdeburger Johannes überein[56]). Selbst die schneckenhausartig gedrehten Locken über der Stirn kehren bei der Magdeburger Figur wieder. Was aber den hallischen Johannes von seinem Magdeburger Vorbild ganz wesentlich unterscheidet, ist die kräftige breite Körperlichkeit der Gestalt und vor allem der ungemein beruhigende, trotz aller Weichheit männlich-gütige Gesichtsausdruck, der eine unbedingte charakterliche Überlegenheit des Johannes über seine unter ihm knienden Mitapostel kund tut, während die Magdeburger Figur nichts anderes als die weiche jünglingshafte

Unsicherheit aller Riemenschneiderschen Johannes-Gestalten ausdrückt.

Damit wird überhaupt eine wesentliche Eigenschaft des Ölbergmeisters deutlich. Wie der lyrische Charakter des vorbildlichen Magdeburger Johannes durch einen Zuschuß männlicher Kraft bereichert und wie er durch die Verbreiterung des Gesichtes und der Schultern vermännlicht wird, so haben andererseits die beiden unter ihm lagernden Apostel ein gut Teil der straffen Haltung, der derben Art und der robusten Züge ihrer Magdeburger Vorbilder verloren. Was die Magdeburger Figuren auszeichnet, ihre starke stilistische Verschiedenheit, ihre Herkunft teils von einem Riemenschneiderschüler, der unter anderem den Johannes schuf, teils von einem artbewußten niederdeutschen Plastiker, zu dessen Arbeiten auch der Petrus gehört [57]): das ist in der hallischen Ölberggruppe ersetzt durch seine Synthese beider Stile, die die Eigenarten der beiden vorbildlichen Künstler vereinigt. Es darf vermutet werden, daß die Ölberggruppe von keinem der beiden Magdeburger Hauptmeister selbst geschaffen wurde, sondern daß sie das Werk eines begabten Künstlers ist, der seine Ausbildung am Magdeburger Westwerk unter der Leitung beider Meister erfahren hat. Er behielt den schweren Körper- und Gewandstil seiner Lehrer bei. Was ihn durch seine Begabung über sie hinausführte und die Qualität der Ölberggruppe ausmacht, ist die Eroberung einer den Magdeburger Meistern unbekannten Bewegtheit des Körpers und der Disposition, einer vollendeten realen und illusionistischen Tiefenräumlichkeit und eines symmetrischen Dispositionsschemas, das das Herannahen einer neuen Kunstanschauung ankündigte. Der Ölberg ist im hallischen Kunstkreis ein hervorragender Vertreter jener Stufe der unmittelbaren Vorrenaissancekunst, die schon die monumentale Gesinnung der Renaissance hatte, aber noch die Formen der Spätgotik.

Je tiefer wir in das Kunstleben Halles während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts eindringen, desto deutlicher wird der Mangel erhaltener plastischer Werke. Mit den verhältnismäßig zahlreich überlieferten Künstlernamen, auf die später noch zu kommen sein wird, lassen sich keine Werke mehr in Verbindung bringen, außer mit einem „Meister Hans dem Steinmetzen", von dem wir durch archivalische Überlieferung wissen, daß er in den Jahren 1519—1524 drei (nicht erhaltene) Grabsteine für Geistliche der alten Marienkirche gefertigt hat [58]) und dem daher

mit einiger Wahrscheinlichkeit auch der noch vorhandene Grabstein des 1516 verstorbenen Propstes Diedrich Oppershausen in der Moritzkirche[59]) zugeschrieben werden kann (Abb. 14).

Der Grabstein, der seit der Versetzung aus dem Chor in die nordwestliche Turmhalle genau so durch Abschürfung gelitten hat wie sein heutiger örtlicher Nachbar, der Grabstein des Paul Busse von 1478, muß zu den besten spätgotischen Werken gehört haben, welche die einheimische hallische Plastik des frühen 16. Jahrhunderts geschaffen hat. Was einst die Güte der Arbeit ausmachte, eine großartige freie Faltengebung mit tiefer Reliefschicht, hat so seinen wesentlichen Charakter verloren. An der Art, wie alle schmalen oder breiten Faltentäler der gleichen tiefen Reliefebene angehören und wie aus ihnen fast unvermittelt die jetzt stegartigen, einst aber röhrenförmigen Falten aufsteigen, deren äußere Wölbung auch ihrerseits wieder sämtlich in der gleichen Ebene lagen; an der konsequenten Einordnung also des gesamten Faltenwurfes zwischen zwei parallele Grenzflächen erkennen wir die Abhängigkeit des „Meisters Hans" vom Stil des Ölberges und der Magdeburger Westwerkplastiken. Eigenartig ist, daß uns in dem Toten eine breite massige Gestalt mit mächtigem Oberkörper und wuchtigem Schritt entgegentritt, die wie eine Vorstufe der Grabfigur des Bischofs Vinzenz von Schleinitz († 1535) in Merseburg[60]) wirkt, während der Kopf unverhältnismäßig klein und zierlich bleibt und durch das Versinken im Kragen, sowie durch die Umrahmung mit einem zierlichen Dreipaßornament in seiner Wirkung gehemmt wird.

Von Meister Hans' Werken ist sonst nichts erhalten, obwohl wir wissen, daß er während einer langen Reihe von Jahren für die alte Marienkirche alle vorkommenden Steinmetzarbeiten ausgeführt hat. Zum ersten Male begegnet er 1515; als sich damals bei dem Neubau der Marienkirchenorgel und der damit verbundenen Erhöhung der hölzernen Westempore um ein zweites Stockwerk die Notwendigkeit ergab, das bisher in ihrer Höhe sich öffnende große Fenster „abzutragen", wurde diese Arbeit unserem Steinmetzen übertragen[61]). 1518 führte „der Steinmetz" einige Erneuerungsarbeiten an der Werkbude des Goldschmiedes Kaspar Beier aus, wobei er nicht nur einen neuen Türrahmen fertigte, sondern auch „einen newen bogen haute", also ein Portal schuf[62]). 1519, 1522 und 1524 entstanden die genannten drei Grabsteine[63]).

Bald darauf wird er gestorben sein, da seit 1527 ein anderer Steinmetz mit der Erledigung gelegentlicher Werkarbeiten in der Marienkirche beschäftigt erscheint [64]).

Frührenaissanceplastik

Die Ölberggruppe im hallischen Museum hatte, obwohl formal noch der Spätgotik zugehörig, der Gesinnung nach schon etwas, was der Renaissance entsprach. Der auch formale Übergang der hallischen Plastik zur Renaissance vollzieht sich im Laufe der 20er und 30er Jahre. Entscheidend ist, daß dieser Übergang sich nicht mehr in den Grenzen des rein steinmetzlichen Arbeitsbetriebes abspielt wie aller bisheriger Fortschritt, sondern gespeist durch eine Fülle von Anregungen aus anderen Kunstgebieten.

Das lag einmal an der beginnenden Selbstauflösung der alten Hüttenorganisation des Steinmetzentums, die ja gerade auf dem 1518 in Halle abgehaltenen großen deutschen Steinmetzentag zur Debatte stand (vergl. S. 86), zum anderen an der Wirkung der Persönlichkeit des kunstfreudigen Kardinal Albrecht, der seit seiner Erhebung zum Erzbischof von Magdeburg 1514 in seiner Wahlresidenz Halle das Zusammenströmen und die Zusammenarbeit aller Arten von Künstlern veranlaßte.

Nur abschätzbar ist der Zeitpunkt, seit wann und die Menge des Materials, mit dem hallische und auswärtige Buchführer das künstlerische Halle mit den neuen Formen der Renaissance überschütteten. Gerade in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts wird Halle zum ständigen oder vorübergehenden Aufenthaltsort immer zahlreicherer Buchführer, von denen wir nur einige bei Namen kennen: Augustin Lederer, der schon 1505 Bürger geworden war [65]), der aber noch bis zu seinem Tode 1541 [66]) sein Gewerbe ausgeübt hat; Wolf Juche, der 1511 das Bürgerrecht erwarb [67]) und durch seine ursprünglich geschäftliche, dann aber auch geistige Verbindung mit Thomas Münzer besondere Aufmerksamkeit verdient [68]); und endlich Hans Schmelzer alias Schwabe, seit 1514 hallischer Bürger [69]), der freilich schon 1526 als Mörder seiner Frau und Dienstmagd aus Halle flüchtete [70]). Die ersten, unmittelbar auf Halle bezüglichen Bücher mit Renaissanceornamentik waren Tuberinus' Ad Albertum Archiepiscopum Panaegyricus (Leipzig 1515), Huttens Aula (Augs-

burg 1518. Kardinal Albrechts Leibarzt gewidmet!) und das 1520 in Halle gedruckte „Vorzeichnus des Heiligthumbs der Stifftkirchen zu Halle".

Bezeichnend ist, daß wegen des mit den Buchführern geteilten Arbeitsmaterials nach diesen zuerst die hallischen Buchbinder es waren, die Renaissanceformen aufnahmen. Auch hier kennen wir wieder eine Reihe von Namen, bei deren Träger sich diese Bereicherung vollzogen haben muß: Jacob Bittorf, der 1530 Bürger wurde [71]) und 1564 starb [72]), kann erst für die Spätzeit bedeutungsvoll geworden sein, als die erste Welle der hallischen Frührenaissance bereits vorüber war. Allein von stärkster Wirkung war von Anfang an die Tätigkeit der beiden schon genannten Buchführer Lederer und Juche, die zugleich Buchbinder gewesen sind. Die Marienbibliothek-Halle besitzt noch heute ein 1505 wohl von Augustin Lederer eingebundenes und verkauftes Buch, dessen Einbandornamentik sich noch völlig in spätgotischen Formen bewegt [73]). Vom selben Meister aber oder von Juche müssen die Einbände des ältesten 1529 begonnenen und 1532 abgeschlossenen Bandes der Berggerichtsbücher [74]) und des 1514 begonnenen und 1538 abgeschlossenen ersten Bandes der Marienkirchenrechnungen [75]) stammen, die nun bereits eine Fülle echter Renaissanceornamente zeigen und darunter sogar das für den Formenschatz der hallischen Frührenaissance so außerordentlich bedeutungsvolle Halbkreisornament mit Palmettefüllung.

Allein nicht nur Buchführer und Buchbinder, auch die andere Gruppe der hallischen Kleinkunsthandwerker, die Goldschmiede übernahmen die neuen Formen noch vor der Steinplastik. Beweis dafür sind Hans Hujuff d. Ä. und d. J., deren künstlerische Tätigkeit und Bedeutung zwar seit Jahrzehnten erforscht ist, deren Lebensgeschichte aber insofern einer Korrektur bedarf, als sie beide bisher für ein und dieselbe Person gehalten worden sind [76]). Weil die Tätigkeit des jüngeren Hujuff, soweit noch erforschbar, auf Schweizer Boden erfolgte — nie war sein Vater in Zürich, wie die jüngste Forschung glaubt [77]) —, ist hier nur die Wirkung des älteren bedeutsam. Hans Hujuff d. Ä. hat in den Jahren 1505 bis 1513 eine Reihe von Kunstwerken für Erzbischof Ernst geschaffen, die sein Ansehen als „bewerthen meister" [78]) durchaus berechtigt erscheinen lassen. Alle diese Arbeiten sind heute verloren, zum größten Teil aber kennen wir sie durch die Abbildungen des berühmten „Liber Ostensionis", jenes bildlichen Inventars des halli-

schen Reliquienschatzes Kardinal Albrechts von 1526. Sie alle, ein silberner Sarg, eins der vier von ihm gefertigten, in Perlmutter geschnittenen, in Silber gefaßten und vergoldeten Kreuze, zwei Plenarien mit reicher figürlicher Treibarbeit und endlich die Halbfigur einer Maria Magdalena [79]) zeigen durch ihre reiche spätgotische Ornamentik wie auch im Figuralstil, daß Hujuff bis zum Tode Erzbischof Ernsts 1513 von der neuen Kunst völlig unberührt geblieben war.

Bald darauf aber läßt sich ein Versuch Hujuffs feststellen, einige Eigenarten der neuen ihm inzwischen bekannt gewordenen Kunst zu übernehmen. 1517 erhielt er vom Erzbischof Albrecht den Auftrag, einen silbernen Reliquienschrein in Form eines Lesepultes anzufertigen, und die erhaltenen Abbildungen des bald ausgeführten Werkes lehren uns, daß Hujuff bestrebt gewesen ist, wenigstens den sechs Kugelfüßen des Setzpultes ein renaissancehaftes Gepräge zu geben [80]). Im ganzen aber machte das Werk einen so wenig einheitlichen und vorteilhaften Eindruck, daß der Kardinal fernerhin auf Hujuffs Beschäftigung verzichtet hat: Eines der bemerkenswerten Beispiele für den sicheren Kunstgeschmack Kardinal Albrechts.

Gerade umgekehrt in bezug auf unsere Kenntnisse über Leben und Wirken des Künstlers liegen die Dinge bei dem Goldschmiede Jobst Kammerer [81]), der in der Mitte der 20er Jahre die früher von Hans Hujuff behauptete Stelle als bevorzugter Goldschmied Kardinal Albrechts einnahm, und 1524 auch hallischer Bürger ward [82]), wobei ihn der mit Grünewald befreundete Johann Glaser einführte [83]). Wir wissen nun zwar von einer ganzen Reihe von Arbeiten, die Kammerer für den Kardinal und andere Auftraggeber ausführte — so schuf er für Albrecht um 1529 zwei silberne Weihkessel und einen silbernen vergoldeten Weihsalzbehälter [84]); so bekam er 1530 von einem hallischen Bürger Auftrag auf „zwue scheuren adder trinckgeschirre“ [85]), und 1532 erhielt er vom erzbischöflichen Kämmerer in Kardinal Albrechts Auftrag 12 Mark Silbers „daraus er etzliche cleinoth hat machen sollen“ [86]), wie er offenbar auch für das Petrikloster in Merseburg tätig gewesen ist [87]); aber von allen derartigen Arbeiten Kammerers ist nichts erhalten.

Die Kunstwerke aber, die nun den eigentlichen Ruhm Kammerers schon damals, vor allem aber in den folgenden Jahrzehnten ausgemacht haben, auf Messing- und Kupferplatten gepunzte

Porträts nämlich [88]), unter denen sich als früheste ihrer Art auch Porträts des Kardinal Albrecht befinden [89]), gerade sie entbehren jeglicher Architekturornamentik. Kammerers Einfluß auf die Einbürgerung von Frührenaissanceformen in Halle ist also für uns nicht mehr abschätzbar, obwohl er sicherlich bestanden hat.

Allein in den beiden Bild-Inventaren des im Dom gesammelten Reliquienschatzes — das erste erschien 1520 im Druck [90]), das zweite ist eine bebilderte Prachthandschrift des Jahres 1527 [91]) — besitzen wir ein von allen Meisterfragen unabhängiges Zeugnis für das frühe Auftauchen von Renaissanceformen im Kleinkunstbesitz Halles. Freilich überwog im Reliquienschatz noch das spätgotische Element; unter den besten Stücken der ganzen Sammlung befanden sich aber gerade eine ganze Reihe von Kunstwerken, die vereinzelt oder fast ausschließlich bereits Renaissanceformen zeigen. Dazu gehören vor allem einige Reliquienaltärchen, die bei streng rechteckiger Form der Mittel- und Seitentafeln im Sockel und vor allem in der Bekrönung mehr oder weniger stilreine italienische Aufbauten zeigten. Das in Perlmutter geschnittene Passionsaltärchen [92]) besaß einen Kielbogenaufsatz mit jener Kugeleinfassung, die für die hallische Renaissancearchitektur so wichtig werden sollte, die im Aufbau sehr ähnliche „grüne gemalte Tafel" [93]) zeigte als Bekrönung zwei verschlungene Delphine, die „größte rote gemalte Tafel" [94]) endlich eine von zwei Voluten eingefaßte stilreine Renaissancevase. Auch für den in der hallischen Frührenaissance so bedeutungsvollen Rundgiebel bot der Heiltumsschatz mannigfache Vorbilder; er fand sich besonders ausgeprägt bei dem Tempelchen einer St. Annengruppe [95]), in einer Monstranz mit dem Daumen der Hl. Anna [96]), in einer silbernen Tafel mit „geschmelzten Gläsern" [97]), und endlich sogar mit der schon einmal erwähnten Palmettefüllung in einem sonst noch spätgotischen „Kleinod" in Laternenform [98]). Das korinthische Kapitell endlich und die Säule waren überaus zahlreich und mannigfach variiert vertreten. Vorstufen eines erst in der Hochrenaissance erreichten Geschmacks stellten einige zylindrische Säulenstümpfe mit regelmäßiger Kannelierung dar, die als Sockel figürlicher Plastiken dienten [99]); allein auch die beiden Säulentypen der mitteldeutschen Frührenaissance fanden sich allenthalben: Das kurze glatte Säulchen auf rundem Fuß [100]), das in der mitteldeutschen Plastik zuerst um 1530 der Merseburger Schleinitzmeister verwendete, von dem noch zu sprechen sein wird; und die aus Einzelstücken verschie-

dener Formung zusammengesetzte, reich ornamentierte Säule auf quadratischem Sockel, die in der Plastik zuerst die Backofenwerkstatt angewendet hat. Alle diese Kunstwerke des Reliquienschatzes im Dom müssen im Original und durch die bildliche Verbreitung im „Heiltumsbuch" eine außerordentlich starke Rolle bei der Einbürgerung des neuen südlichen Formenschatzes in Halle gespielt haben.

So war durch Kardinal Albrechts Mäzenatentum soziologisch und gesinnungsmäßig der Anstoß zur Bildung einer ersten mitteldeutschen Renaissancepflegstätte in Halle gegeben. Das Bauwerk, von dem sie im großen ausging, ist der hallische Dom (vgl. S. 113). Im Bereich der Plastik verkörpert sich ihre Entstehung in drei großen Meistern, die offensichtlich nicht generationsgleich drei Stufen der Vollendung darstellen: der alte Meister, der die neuen Motive nur am Rande seiner längstgeformten Kunst noch übernimmt; der reife Meister, der die Ausbildung des Neuen schulmäßig organisiert; und der junge Feuerkopf, der aus der Idee des Neuen heraus schafft. Es sind der „Meister der hallischen Domskulpturen" und die Plastiker Ulrich Kreuz und Hans Schlegel.

Der Backofenschüler [101]), über dessen Namen unten noch eine Vermutung geäußert werden soll, muß hier wenigstens kurz gestreift werden, obwohl seine Bedeutung in der deutschen Plastik längst festgelegt ist. Nicht das, was das innere Wesen seiner Kunst ausmachte: die unerhört starke, theatralische Lebendigkeit der Körperhaltung und der sturmwindhaft rauschende, knittrige Faltenstil, sondern ein mehr äußerlicher Teil der vielen Arbeiten des Backofenschülers und seiner Mitarbeiter zeigt sich der vielfältigen jungen Kunstbewegung Halles und den in seiner Buch- und Goldschmiedekunst aufgezeigten neuen Formen unmittelbar verbunden. Es ist der Teil des dekorativen und architektonischen Formengutes, der, an den Konsolen und an zahlreichen Weihetafeln und vor allem im gesamten Aufbau der Domkanzel Verwendung findend, nun bereits der Renaissance angehörte. In ähnlicher Fülle hat die Backofenschule sonst nirgends Renaissancedekorationen verwendet. Der hallische Hauptmeister selbst scheint überhaupt nicht mehr an den Mittelrhein zurückgekehrt zu sein. Das berechtigt zu einer Vermutung über seinen Namen.

Die urkundlich am stärksten hervortretende Künstlerpersönlichkeit Halles während der 20er Jahre ist Leonhard Pucheler

genannt Fechtmeister. Er ist dreifach auffällig, weil er wie Riemenschneider und Jörg Ratgeb an den im Zusammenhang mit den Bauernkriegen entstehenden sozialen Unruhen lebhaftesten Anteil genommen hat, weil er der einzige Künstler dieser Zeit ist, dem das bürgerliche Halle ein Qualitätsurteil spendete, vor allem aber weil er, wie die Quellen anzudeuten scheinen, neben seiner Steinmetzentätigkeit noch den Beruf eines Fechtlehrers ausgeübt hat.

Kein Geringerer als Martin Luther schrieb am 11. Dezember 1522 „Dem Ehrsamen Meister Leonhard Puchler, Fechtmeister zu Halle, meinem besonderen Freunde" einen Brief, in dem von einer künstlerischen Tätigkeit Puchelers nichts angedeutet ist. Der Brief ist eine Antwort Luthers auf Fragen Puchelers nach dem Wesen und der Notwendigkeit der Anbetung Christi im Sakrament des heiligen Abendmahles [102]). Es ist zu merken und für unsere Kenntnis von Puchelers Charakter wichtig, daß die Anfrage des Künstlers mit starker Leidenschaft und unter scharfer Verdammung des katholischen Standpunktes erfolgt war. Luther sucht Pucheler zu einer weniger einseitigen Ansicht zu bestimmen. „Das Sacrament ist nicht umb des Anbeten, sondern umb des Glaubens-willen zu mehren eingesetzt: deß sollt man warten allein, so läßt man das Nothige nach, und bekümmert sich mit Unnöthigem. Darum laßt anbeten, wer da will, und nicht anbeten, wer da nicht will, und machet weder Sünde noch Ketzerei draus auf beiden Seiten!"

In der lange verschollen gewesenen und erst jüngsthin wiederentdeckten Chronik des hallischen Ratsherrn Ignatius Leuder wird erzählt [103]), daß unter den Personen, die 1525 im Zusammenhang mit dem Bauernkrieg in Halle angeblich oder wirklich Unruhen hervorriefen und infolgedessen nach der Schlacht bei Frankenhausen (15. Mai 1525) durch die erzbischöfliche Justiz verhaftet wurden, sich auch „Lenhart Fechtmeister, ein steinmetze von guter gunst" befunden habe. Hier haben wir den Beweis, daß Pucheler nicht nur wirklich Steinmetz gewesen ist, sondern daß er auch als solcher in Halle gearbeitet und sich dabei einen ausgezeichneten künstlerischen Ruf erworben hat.

Die Chronik berichtet dann über die Verhafteten weiter: „seint alle burger gewesen und haben hart gefenklich gesessen; einsteils sint dieselbien vom diephenker versucht (= gefoltert) worden, und wiewohl bei in (= ihnen) nichts streflicher befunden, seint sie doch gleichwohl der stadt verweiset worden". Pucheler,

der eben im Jahre 1525 noch das hallische Bürgerrecht erworben hatte [104]), gehörte nicht zu den Gefolterten und Verwiesenen, sondern hat auch in den folgenden Jahren noch in Halle gelebt. 1529 erschien „Leonhart Bucheler der Fechtmeister" vor dem Schultheißen des Berggerichts, um hier von Mattes Becker, vielleicht einem Berufsgenossen, eine Schuld von 5 Gulden und einigen Groschen einzuklagen [105]). Mit allem Vorbehalt sei hier die Vermutung ausgesprochen, daß Leonhard Pucheler der „Meister der hallischen Domskulpturen" ist: Sein persönliches Temperament entspricht überraschend dem künstlerischen der Domplastiken!

Stilistisch ist die Einflußsphäre des Backofenschülers im hallischen Dom enger zu umgrenzen als allgemein angenommen wird. Arbeiten des eigentlichen „Meisters der hallischen Domskulpturen" und seiner zweifellos vorhanden gewesenen Werkstattgenossen sind die Weihetafeln und vor allem die Pfeilerfiguren (Abb. 15). Schon bei ihren reizvollen kleinen Begleitfiguren in den Baldachinen (Abb. 16) sind aber z. T. durchaus fremde Hände zu erkennen. Die Parallelfalten eines Hl. Pantaleon und eines anderen sitzenden Heiligen, sowie die ausgezeichnete Figur eines machtvoll ausschreitenden Christophorus verraten ihre bayrische Schulung (Leinberger, Rassomeister!). Mindestens zwei weitere Kleinfiguren gehören dem noch zu erörternden Bildhauer Ulrich Kreuz. Rein äußerlich dokumentieren alle diese Bildhauer ihre Einordnung in den Bockofenkreis, indem sie sämtlich das diesem aus der Heimat vertraute Arbeitsmaterial — Tuff — verwenden.

Nur mehr stimmungsmäßig beeinflußt, aber stilistisch weitgehend selbständig ist der Schnitzer des Chorgestühls. Wir dürfen in ihm ohne Zwang einen hallischen Meister vermuten. Völlig für sich steht die 1526 datierte Kanzel (Abb. 17). Ihre Figuren sind körperhafter und derber, deren Gestik ist gröber und sinnlicher erfaßt als die der Tuffiguren. Der Stil der Kanzel ist trotz der von den Pfeilerfiguren übernommenen knittrigen Gewandfalten keineswegs manieristisch; er ist, wie Pinder es schon ausgesprochen hat, „frühbarock". Mehr als Träger einer mehr formalen Fortschrittlichkeit in der Kenntnis von Renaissancemotiven bedeutsam scheint mir der Bildhauer des Hermes an der Kanzeltreppe. Otto Bramm glaubt ihn, der als zeitweises Mitglied der Backofenschule auch in Aschaffenburg gearbeitet habe, in einem Mitarbeiter Hans Leinbergers zu erkennen, dem er einige Werke

des Leinbergerkreises zuschreibt [106]). Das würde für Halles Kunstverhältnisse nichts Außerordentliches bedeuten, sind doch durch K. Gerstenberg und L. Grote bayrische Einflüsse auch in der gleichzeitigen Altarschnitzkunst und Malerei des engeren Mitteldeutschland nachgewiesen [106a]). Nach Bramm hat dieser Leinbergerschüler ganz zweifellos Italien aus eigener Anschauung kennengelernt. Dafür spreche gerade eben der Hermes (er nennt ihn Kriegsknecht) — ein Beispiel für die unmittelbare Übertragung von Renaissancemotiven nach Halle. Der gleiche Bildhauer dürfte die gesamte „Dekoration" und den tektonischen Aufbau der Kanzel geschaffen haben.

Den eigentlichen stilistischen Charakter der Kanzel bestimmt aber der Bildhauer der Kirchenväter- und Apostelreliefs. In ihnen zentralisiert sich das Frühbarocke des ganzen Kunstwerkes, das sinnlich Temperamentvolle und das Gemütstiefe, das den italienischen Formen der Kanzel jenen stark verinnerlichten, wirklich verdeutschten Charakter verleiht — ganz im Gegensatz zu der bei aller Buntheit der Form kristallischen Kühle der Portale und zu der verzehrten Ekstatik der Tuffiguren.

Die Wirkung des Kanzelmeisters ist an dem hervorragenden Epitaph des Bischofs von Schleinitz († 1535) im Merseburger Dom weiter verfolgbar (Abb. 18). Die dekorativen Einzelheiten sind der Kanzel ganz ähnlich. Der Sinn für das massig körperliche des Leibes wie des Gewandes hat sich noch gesteigert. Das Gesicht erscheint nurmehr als hervorquellende, kaum geformte Masse von fast malerischer Verschwommenheit. Das Epitaph ist noch zu Lebzeiten des Dargestellten (Regierungszeit: 1526—1535) gegen 1530 entstanden, weil ein davon abhängiges Werk, der später noch zu erwähnende Grabstein des Stefan Greysel († 1530) im hallischen Dom (Abb. 19) bereits 1530 gefertigt wurde. Die Epitaphinschrift ist deutlich sichtbar erst nachträglich eingesetzt. Ein gutes weiteres Schulwerk stellt der Grabstein des Bischofs von Lindenau († 1544) im Merseburger Dom dar (Abb. 20).

Die Art der Arbeitsteilung innerhalb der Dombauhütte ist noch erkennbar. Wir können zwei verschiedene Gruppen unterscheiden. Zur ersten gehören die eigentlichen Plastiker: der Hauptmeister, der Schnitzer des Chorgestühls und der Meister der Kanzelreliefs. Diese drei, sowie die engeren Lehrlinge des Hauptmeisters signieren nicht. Die andere Gruppe bestand aus echten

Steinmetzen und arbeitete, offenbar nach Vorlagen, die beiden Portale und die Wendeltreppe. Ihre Angehörigen haben sämtlich mit ihren Steinmetzzeichen gezeichnet. Mehrere haben nur einfache Werkstücke (glatte Wandquadern) gearbeitet. Sieben andere sind aber bedeutsam: der Verfertiger des Sakristeiportals , dem auch das stark zerstörte Außenportal gehören dürfte; und die sechs Verfertiger der komplizierten Werkstücke der Treppenspindel , , , , (zerstört) und . Der Vorletzte hat auch den Grabstein des Stefan Greysel († 1530) gefertigt (s. u.); der letzte ist Ludwig Binder. Beide sollen uns unten noch beschäftigen.

Das Dunkel um die mit der Ausschmückung des hallischen Doms 1520—1526 beschäftigten Künstler beginnt sich auch urkundlich langsam zu lichten. Eine ganze Reihe von Bildhauern treten plötzlich im Anfang der 20er Jahre in hallischen Quellen auf. 1520 erscheint im hallischen Bürgerbuch der Steinmetz Martin Lindener († Halle 1543)[107]), am 7. 2. 1521 der Steinmetz Ulrich Kreuz[108]). Hinzukommen 1523 die Steinmetzen Caspar Kraft (der spätere Erbauer der Marienkirche), eingeführt durch den Tischler Cunz Lindener, und Hans Schlegel, eingeführt durch den alten Steinmetzen Meister Hans (S. 23 f.). Alle sind offenbar im Dom beschäftigt gewesen. Als schon fertig ausgebildete künstlerische Persönlichkeit unter ihnen faßbar ist Ulrich Kreuz. Obwohl als Künstler in Halle bisher unbekannt, ist er an drei verschiedenen und weitentfernten Zentren des deutschen Kunstgebietes dreimal selbständig neu entdeckt worden: in Schwaben, in Böhmen und in Sachsen.

Der Bildhauer Ulrich „Creitz" oder „Croitz" fertigte laut Akkord von 1514 die Bildwerke des 1511 von Stefan Weyrer begonnenen und 1525 vollendeten Sakramentshauses der Georgskirche in Nördlingen. Es handelt sich um einen Zyklus von Engeln, Propheten, Aposteln, Evangelisten, Heiligen und eine Christusfigur[109]).

Hauptwerk eines gleichnamigen böhmischen Künstlers ist die Grabtumba des Johann Lobkowitz von Hassenstein († 1517) in Kaaden. Sie ist signiert „Ulrich Grevcz" (G unsicher, C?) und hat das Meisterzeichen . Ikonographisch ist die Tumba bedeutsam, weil sie ein Totenskelett zeigt. Dem Kunstwerk stilistisch zugehörig sind eine Reihe anderer Stein- und Holzbildwerke in den nordböhmischen Bezirken Kaaden und Komotau, in

Leitmeritz und Außig und im Prager Museum (Abb. 21). Schon der Entdecker des böhmischen Meisters, J. Opitz, hat auf seine vermutliche Identität mit dem Nördlinger Bildhauer hingewiesen [110]).

Mit dem von Opitz erschlossenen Datum „um 1525" scheint die Wirkung des Meisters zu enden. Aus Torgauer Archivalien hat jedoch schon M. Levy als einen der Werkstattgenossen am Bau des Schlosses Hartenfels einen Bildhauer mit dem Steinmetzzeichen ⊾ bekannt gemacht, dessen Namen er fälschlich „Creintz" (statt richtig: Creutz) las [111]). Er kommt nur in der Jahresrechnung von 1535 vor, nach der er erst Wappen, dann „Crakel und Krautwergk uff die Ausladung" machte. Außerdem trägt ein Simsonrelief im Wendelstein sein Zeichen. Auf Grund eines Hinweises von Lewy hat dann Hildebrandt in Merseburg zwei weitere mit dem Steinmetzzeichen signierte Arbeiten des Meisters aufgefunden: den sogenannten Kunigundenaltar und das Epitaph von Bünau, beide wie er glaubte in die 30er Jahre gehörig [112]).

An der Identität des schwäbischen, böhmischen und sächsischen Meisters ist m. E. wegen der Übereinstimmung des Namens und Steinmetzzeichens kein Zweifel. Die stilistischen Unterschiede zwischen den Nördlinger und böhmischen Arbeiten, auf die Opitz hinweist, und ebenso zwischen diesen und denen in Merseburg sind erklärbar aus der immerhin mehr als 20jährigen Schaffenszeit des Meisters, die unter ganz verschiedenartigen künstlerischen Umweltverhältnissen vor sich ging. Der Schlüssel zum Verständnis der künstlerischen Entwicklung des Ulrich Kreuz liegt in seinem Eintritt in den hallischen Domkreis.

Kreuz' frühestes signiertes mitteldeutsches Werk ist der Merseburger Kunigundenaltar (Abb. 22) mit einem Kreuzigungsrelief, umrahmt von den Gestalten des Hl. Adalbert und der Hl. Kunigunde. Die klagende Maria gehört stilistisch unmittelbar in die Reihe der von Kreuz in Böhmen geschaffenen Madonnen und St. Annendarstellungen. Schlagend ist die Übereinstimmung des Motives des durch ein dachartig geknicktes Kopftuch eingerahmten Gesichtes, wobei ein Gewandzipfel jeweils genau in der Mittelachse sich auf die Stirn herabsenkt. Der Christus gehört aufs engste zu der Gruppe großer holzgeschnitzter Kruzifixe, die Kreuz in Böhmen geschaffen hat. Hier wie dort finden sich die Säbelbeine und die eigentümliche Modellierung der Zwerchfellgegend. Die Behandlung des Schamtuches ähnelt der des Wi-

ſtrißer Kruzifixus. Außerdem kommen die ſchräg im Zickzack kannelierten Sockel des das Bildwerk umrahmenden Stabwerkes auch an der Lobkowitztumba in Kaaden vor.

Die gleichen ſcharf modellierten, faſt knolligen Geſichter wie in der Kreuzigungsgruppe zeigen auch die beiden ſeitlichen Heiligen, ſo daß an ihrer Anfertigung durch Kreuz kein Zweifel ſein kann. Beide erinnern nun aber in ihren Stand- und Gewandmotiven eng an den Backofenſchüler. Vor allem der Hl. Adalbert wirkt unmittelbar wie aus der Reihe der kleinen Heiligenfiguren in den Baldachinen der halliſchen Domapoſtel herausgenommen. Etwas von der von innen her angetriebenen Bewegung der halliſchen Tuffigiuren ſcheint auch ihm innezuwohnen. Intereſſant iſt, daß einige Gewandmotive der Heiligen andererſeits ſchon bei einer Figur des Nördlinger Sakramentshauſes vorkommen. Auch für die modiſch gekleidete Kunigunde findet ſich Vergleichbares in der Gruppe der Baldachinfiguren. Im übrigen gleichen ſich die durchbrochenen Wimpergbaldachine über den Seitenfiguren des Kunigundenaltars und den Kleinfiguren in Halle genau. Nach allem ſcheint — da andere Werke von Kreuz in Halle nicht vorhanden ſind — der Schluß berechtigt, daß der böhmiſche Bildhauer an den Baldachinfiguren ſelbſt mitgearbeitet hat. Ich glaube ſeine Hand in der Biſchofsgeſtalt im Baldachin des Jakobus d. Ä., in einer zweiten, leider des Kopfes verluſtig gegangenen Biſchofsgeſtalt über dem Hl. Simon (Abb. 16), ſowie in einem Hl. Cyriacus, der heute im Städt. Muſeum ſteht, zu erkennen.

Für die Datierung des Kunigundenaltars, der offenbar eine teſtamentariſche Stiftung des 1518 in Merſeburg geſtorbenen ſamländiſchen Biſchofs Günter von Bünau darſtellt, iſt das wichtig. Der Altar iſt nach den halliſchen Domplaſtiken oder gleichzeitig mit ihnen entſtanden. Hildebrandt gibt ohne Quelle das Jahr 1531 an, noch beſſer paſſen würde die zweite Hälfte der 20er Jahre. Denn ein nicht unbeträchtlicher Abſtand muß den Altar von der zweiten Kreuzſchen Arbeit in Merſeburg trennen: dem Epitaph von Bünau (Abb. 23). Die marmorne Mitteltafel — Marmor war Kreuz aus mehrfachen Arbeiten in Kaaden wohl vertraut — zeigt unter Aſtwerkbaldachinen wiederum die Hll. Adalbert und Kunigunde. Trotz engſten motiviſchen Anſchluſſes an die gleichen Darſtellungen im Kunigundenaltar iſt doch eine weſentliche ſtiliſtiſche Abwandlung zu bemerken. Die Figuren haben

eine Fülligkeit und fast renaissancehafte Naturwahrheit erlangt, die durch die Andersartigkeit des speckigen Materials nicht allein erklärt werden kann. Das Epitaph wird durch die Mitarbeit des unten noch zu erwähnenden Ludwig Binder, der die sandsteinerne Umrahmung arbeitete, auf „gegen 1533" datiert. Wegen der Figur des Johannes, dessen Gesicht die gleiche knorplige Modellierung zeigt wie die des Kunigundenaltars,ist wohl auch das mit reicher Astwerkverwendung erbaute Sakramentshaus im Merseburger Dom (Abb. 24) eine Arbeit von Kreuz. Es war inschriftlich „1533" datiert. Ich verweise noch auf das ikonografisch und motivisch der Lobkowitztumba verwandte gravierte Bronceepitaph des „schönen Bünau" im Naumburger Dom mit der seltenen Darstellung des Todes, dessen Vorzeichnung zum mindesten Kreuz geliefert haben wird. Als spätestens uns sichtbares Werk des Kreuz erscheint das Simsonrelief in Torgau (Abb. 25), das schon durch sein Thema die vollständige Wendung des Künstlers zur Renaissance verdeutlicht.

In Kreuz' Spätzeit und in seinem Kreise scheinen auch Einflüsse des Erfurter Kunstkreises mitgespielt zu haben. Das unten noch zu erwähnende Triptychon mit den Stiftsheiligen im Merseburger Dom zeigt in seinem Mittelrelief mit einer hl. Familie enge Verwandtschaft mit den plastischen Arbeiten des Erfurter Meisters Peter von Mainz, so mit dessen Altar in Großmölsen (Abb. Döring u. Voß, Meisterwerke Taf. 94). Gerade in Großmölsen haben sich andererseits als Rest einer Kreuzigungsgruppe eine Hl. Maria und ein Johannes erhalten, die stilistisch Ulrich Kreuz äußerst nahe stehen. Die Einwanderung Kreuz' aus Böhmen nach Halle und Merseburg dürfte daher auf dem Wege über Erfurt erfolgt sein [112a]).

Der Bildhauer Ulrich Kreuz ist neben dem Backofenschüler und dem Kanzelmeister die bedeutendste Persönlichkeit im Umkreis der hallischen Frührenaissanceplastik. Aus einem temperamentvollen, mit der ganzen natürlichen Sinnlichkeit des Frühbarock geladenen Stoßschüler, der gegen Ende des zweiten Jahrzehnts in Böhmen eine Gruppe ausgezeichneter Madonnen-, Annen- und Kruzifixdarstellungen schafft, wandelt er sich seit 1520 in Mitteldeutschland unter dem Einfluß des großen hallischen Bildhauerkreises langsam, wenn auch nicht ohne Vorbehalt, zum Renaissancekünstler. Zu seinen drei uns bekannten Wirkungszentren Schwaben, Böhmen und Mitteldeutschland tritt sein in den Torgauer Archivalien

genannter Herkunftsort: „Enn" d. i. wohl Enns in Österreich. Die Weite dieses Lebensweges, dessen künstlerische Äußerungen stilkritisch allein gar nicht aufzudecken gewesen wären, darf vielleicht als grundsätzliches Lehrbeispiel für das Verständnis des bislang noch anonymen deutschen Bildhauers des frühen 16. Jahrhunderts gelten.

Kreuz' Bedeutung als Künstler ist gewiß begrenzt. Seine geschichtliche Bedeutung innerhalb der mitteldeutschen Frührenaissanceplastik liegt jedoch darin, daß er die seit Hildebrandt mehrfach erörterte „Merseburger Bildhauerschule" geschaffen hat. Als eines ihrer Mitglieder haben wir den Meister der hallischen Domkanzel bereits kennengelernt. Den eigentlichen Anstoß gab aber Kreuz, als er zur Fertigung des Kunigundenaltars nach Merseburg übersiedelte und hier einen Kreis junger Steinmetzen um sich sammelte und nach sich zog, von dem die Entwicklung der Renaissanceplastik des engeren Mitteldeutschland ausgehen sollte. Dieser Vorgang ist von entscheidender Bedeutung: mit dem Abschluß der vielfachen Arbeiten im hallischen Dom ging der bis dahin auf Halle ruhende Primat der mitteldeutschen Renaissanceplastik auf Merseburg über. Durch die Kunstfreudigkeit der beiden Bischöfe Vincenz von Schleinitz (1526—1535) und Sigismund von Lindenau (1535—1544) entstand in der eben neuvollendeten Merseburger Domkirche eine Fülle von Kunstwerken. Auf ihnen finden sich die Steinmetzzeichen der Mitglieder des um den Österreicher Kreuz gescharten Bildhauerkreises. Die Aufdeckung der hinter ihnen verborgenen Namen ist bei den beiden wichtigsten gelungen: es sind der Steinmetz Ludwig Binder und der Bildhauer Wolfgang Blechschmidt.

Ludwig Binder hatte schon an der Wendeltreppe im hallischen Dom die dekorativen Sockelstücke gearbeitet. Daß er ein Sohn des zur gleichen Zeit am Dom als Architekt tätigen Bastian Binder war, wie schon L. Grote vermutete, kann demnach nicht mehr zweifelhaft sein. In Merseburg arbeitete Binder den Rahmen des Kreuzschen Bünauepitaphs. Spätestens 1533 begann der nunmehr reife Steinmetz und Architekt Ludwig Binder seine bekannte große Wirkung als Einführer der Renaissance in den anhaltinischen Landen [113]).

Der Bildhauer Wolfgang Blechschmidt — bisher unbekannt — taucht erstmals in Merseburg selbst auf, hier aber schon als künstlerisch weitgehend selbständige Persönlichkeit. Sein

Hauptwerk sind die Schranken unter der Orgelempore (Abb. 26), die aus zwei Teilen mit je drei von architektonischen Dekorationen umrahmten Reliefeldern bestehen. Sie zeigen die Stiftsheiligen, Gestalten, die trotz ihrer Untersetztheit und ihrer großen Köpfe und Füße etwas Graziöses und Liebenswürdiges besitzen. Sie wiederholen sich auf dem Epitaph des v. Werder mit einem Relief Johanes des Täufers und dem südwestlichen Schloßhofportal von 1537 mit der gleichen Figur und einem Hl. Laurentius. Alle drei zeitlich eng zusammengehörigen Werke sind von Blechschmidt gezeichnet. Hinzukommen eine 1536 datierte Gedenktafel im Schloß Lauchstädt mit der Darstellung Johannes des Täufers und eines anderen Heiligen und ein weiteres kleines Johannesrelief an einem Hause an der Promenade in Lauchstädt.

Zur Herkunft des Blechschmidtschen Stiles scheint mir bedeutsam, daß zweifellos von seiner Hand auch der Johannes des Kreuzschen Kunigundenaltars stammt. Er hat den Pagenkopf und das eigenartige Standmotiv mit den rechtwinklig zusammengestellten übergroßen Füßen aller Blechschmidtschen Gestalten. Seine Armhaltung stimmt genau mit der des Hl. Maximus an der südlichen Schranke überein. Stilistisch knüpfen alle Blechschmidtschen Arbeiten aber an zwei noch frühere, holzgeschnitzte Bildwerke des Merseburger Domes an: die von Bischof Adolf v. Anhalt (1514 bis 1526) gestiftete Kanzel und ein Triptychon mit den beiden Stiftsheiligen in den Flügeln. Die Laurentiusfiguren der beiden Kunstwerke stimmen, trotz eines wesentlich spätgotischeren Körpergefühls, so eng mit den Blechschmidtschen Heiligenreliefs zusammen, daß es nahe läge, hier ebenfalls Arbeiten des Bildhauers zu sehen, der dann ursprünglich Schnitzer gewesen sein müßte. Die Kanzel ist jedoch so hochwertig, auch in ihrem Gefühl für Tektonik und Raumdisposition so andersartig, daß mit mehr Berechtigung in ihrem Verfertiger der Lehrer Blechschmidts gesehen werden darf. Er war auch der Steinarbeit nicht ungewohnt, denn wie mir scheint, ist seine Hand auch in dem großartigen Grabstein des Domherren von Schleinitz im Naumburger Dom (um 1525) zu erkennen.

Des Schülers Merseburgische Arbeiten setzen sich seit 1541 in Pirna fort, wo auch die Feststellung von Blechschmidts Namen gelingt. Ansehnliche Bildhauerarbeiten sind das Selbstbildnis an seinem Hause Niedere Burgstraße 1 (wohl 1546) und das

ähnliche Porträt des Bürgermeisters Fuchs am Rathaus von 1551[114]). Am Amtshaus und an der Pirnaer Stadtkirche hat Blechschmidt als Steinmetz noch bis gegen 1570 mitgearbeitet. Fast alle seine Arbeiten zeigen sein Steinmetzzeichen ⅄.

Binder und Blechschmidt sind die bedeutendsten Mitglieder des Kreuzschen Kreises. Sie wurden die Vorkämpfer der Halle-Merseburgischen Renaissance in Anhalt und Sachsen. Einige andere Steinmetzen, die mit ihnen an den Merseburger Arbeiten zeichneten (⅄, ⅄, ⅄, ⅄), treten sonst nicht greifbar in Erscheinung. Zwei Mitglieder des Kreuzschen Kreises sind aber noch zu nennen, beide in Halle tätig. Nur ihre Steinmetzzeichen sind bekannt, aber ihre Identität mit zwei urkundlich nachweisbaren Plastikern ist wahrscheinlich: Michel Bildhauer — bei ihm taucht zum ersten Male in Halle die Bezeichnung Bildhauer auf —, der 1528 Veit Tischer, einen Schreiner wegen einer Schuld beklagt[115]); und Mattes Kunat genannt Bildenhauer, der 1530 bei Hans von Schönitz in Schuld stand und 1542 in Halle starb[116]).

Der Meister des Greiselschen Grabsteines[117]) (Abb. 19) — sein Zeichen ⅄ findet sich auch an der Wendeltreppe im hallischen Dom und an dem Merseburger Portal von 1537 — ist in den Grenzen seiner Begabung der vollständigste Nachahmer weniger des Kreuz als vielmehr des Meisters der hallischen Domkanzel. Wenn er auch nie die machtvolle Körperfülle, die beherrschende Porträtkunst und den großartigen Faltenstil des Meisters ganz erreicht, wenn sein Körperstil auch unkörperlich, sein Faltenstil trotz aller versuchten Größe doch in Vielem kleinlich bleibt, so ist im ganzen doch die Ähnlichkeit des Greyselschen Grabsteines mit dem Schleinitzepitaph überaus groß nicht nur wegen vieler motivischer Übereinstimmungen — der gleichen Kopf- und Körperdrehung, der gleichen Rechteckumrahmung, während den Kopf außerdem ein eingezogener Rundbogen umgrenzt — sondern auch, weil beiden Werken, hier angestrebt und dort vollendet, die gleiche künstlerisch-psychologische Auffassung der menschlichen Gestalt und Persönlichkeit zugrunde liegt. Auch darin stimmen beide Werke überein, daß trotz aller Annäherung an die neue südliche Kunst doch der Charakter des Faltenstils noch spätgotisch geblieben war.

Anders liegen die Dinge beim Sakramentshaus der Ulrichskirche[118]) — es zeigt dreimal das Steinmetzzeichen ⅄ —, weil hier nicht der Figuralstil, sondern der ornamentale Formenschatz und das Dispositionsschema der Merseburger

Meister vorbildlich wirkten. Der Sockel, die beiden kleinen Balusterſäulen und das Flachbogengeſims, die die eigentliche Niſche umſchließen, ſtehen der ornamentalen Umrahmung des Schleinitz-epitaphs außerordentlich nahe, entfernter auch der halliſchen Domkanzel. Auch das Aſtwerk, das hier im Sakramentshaus in einem dicken Stamm die Niſche trägt, vor allem aber über ihr in einem großartigen Aufbau emporſtrebt, hatte ſchon Ulrich Kreuz in den Baldachinen ſeines Epitaphs von Bünau verwendet.

Außerdem aber bot ſowohl für die architektoniſche Niſchenumrahmung, wie für den Aſtwerkaufbau unter den Merſeburger Kunſtwerken das Sakramentshaus des Doms von 1533[119]) des Anregenden genug. Die entwicklungsgeſchichtlichen Verſchiedenheiten der beiden ſchon wegen des gemeinſamen Zweckes ſehr ähnlichen Kunſtwerke ſind ſehr bedeutſam. Obwohl der halliſche Meiſter ſein Sakramentshaus ſpäter arbeitete als der Merſeburger Berufsgenoſſe und dadurch Gelegenheit hatte, als oberen Niſchenabſchluß ſtatt des ſtiliſtiſch unklaren graden Geſimſes über konſolenartigen Einziehungen in den oberen Ecken, den von Ulrich Kreuz eingeführten eingezogenen Flachbogen zu verwenden; obwohl er ſtatt der Pilaſter des Merſeburger Werkes bereits die komplizierten Balusterſäulen des Ulrich Kreuz verwendete, blieb er im Aufbau des Ganzen viel ſtärker Spätgotiker als der Merſeburger Sakramentshausmeiſter. Das äußert ſich nicht allein in dem ſchlanken, bewußt pflanzenhaft geſtalteten Aufſtreben des Werkes, ſondern auch in der Form des Aſtwerkes ſelbſt, das nicht wie das des Merſeburger Werkes durch ſeine breite Ausdehnung und die verſtreuten ſchmückenden Blätter die einheitlich aufwärtsgerichtete Bewegung verliert, ſondern durch ſeine Teilung in dicke tragende und ſchmale, verflochten aufſtrebende Äſte den gleichen gerüſtartigen Charakter erhält, den auch der plaſtiſche Schmuck des Chemnitzer Schloßkirchenportals beſitzt. Auch die rillige Rindenbildung und die zahlreichen abgeſägten Aſtſtümpfe mit glatter Schnittfläche hat das Sakramentshaus mit den Aſtwerkarchitekturen des Meiſters H. W. gemeinſam, ſo daß dieſes letzte Werk der halliſchen Frührenaiſſanceplaſtik in einem Teil ſeiner formalen Vorausſetzungen noch einmal auf den Meiſter H. W. zurückweiſt und deſſen Verbindung mit Halle[120]) aufs Neue beſtätigt.

Mit den beiden beſprochenen Werken ſetzte ſich die Frührenaiſſanceplaſtik endgültig in Halle ſelbſt durch. Es war damit die Situation geſchaffen, aus der heraus die halliſche Hochrenaiſſance-

blüte des Nickel-Hoffmannkreises 1550 so kraftvoll einsetzen konnte. Das Bild der von Halle ausgegangenen Frührenaissancebewegung der mitteldeutschen Plastik wäre jedoch unvollständig ohne eine Würdigung ihres künstlerisch bedeutendsten (bisher unbekannten) Vertreters Schlegel.

Im Frühjahr 1523 ward von dem alten „Meister Hans dem Steinmetz" ein Mann namens Hans Schlegel als Bürger eingeführt [121]), von dem lange nichts weiter festgestellt werden konnte, als daß er seiner Herkunft nach ein Franke war, wird er doch in den Mitgliederverzeichnissen der alten Mariengemeinde aus den 20er und dem Anfang der 30er Jahre „Hans Schlegel alias Franke" genannt [122]). Die Herkunft des Mannes aus Franken aber und seine Verbindung mit „Meister Hans" lassen keinen Zweifel, daß Hans Schlegel mit einem Plastiker identisch ist, der an Werken in Halle und im Mansfeldischen sein Monogramm H. S. hinterließ und dessen fränkische Stilverbundenheit schon längst erkannt worden war [123]).

Mit dieser Feststellung rückt Hans Schlegel an die Stelle, die ihm als einem der seiner Wirkung nach bedeutendsten Einführer der Frührenaissanceplastik in Mitteldeutschland gebührt. War einmal die namentliche und örtliche Einordnung des bis dahin rätselhaften Meisters H. S. gelungen, so fällt auch die Verfolgung seiner Wirkung in Mitteldeutschland nicht mehr schwer. Es ist bedeutsam, daß Hans Schlegel zwar in den ersten Jahren seines hallischen Aufenthaltes mit den Mitgliedern der Backofenwerkstatt eine enge persönliche Verbindung einging, so daß ihm selbst deren eigenartige Spezialisierung auf bestimmte Steinmaterialien geläufig und die Benutzung des gleichen Werkstoffes ermöglicht wurde, daß er aber doch in seiner künstlerischen Eigenart unbeeinflußt blieb. Beweis dafür ist das älteste erhaltene Werk Hans Schlegels, das Epitaph des Grafen Günter v. Mansfeld († 1526) in der Mansfelder Schloßkapelle. Die Reliefplatte und der Rundbogenaufsatz dieses Epitaphs sind aus demselben feinkörnigen Tuff, aus dem auch die Statuen im hallischen Dom hergestellt wurden [124]).

Das Epitaph [125]) ist durch seinen Aufbau, eine Reliefplatte, die durch zwei Pilaster eingeschlossen und von einem Gesims mit Halbkreisaufsatz überdeckt ist, das erste Denkmal der vollentwickelten Frührenaissanceplastik Mitteldeutschlands. Der stark fränkische Charakter des Kreuzigungsreliefs, der nicht so sehr aus dem Fal-

tenstil wie aus den Kopftypen und dem Trachtlichen deutlich wird, war nicht das entwicklungsgeschichtlich Bedeutende an dieser Arbeit Schlegels, sondern eben der architektonische Aufbau des Ganzen und in Verbindung damit eine Reihe ornamentaler Einzelheiten, Marterſymbole und Fischgrotesken an den Sandsteinpilastern, und Rosetten und Knöpfe am Gesims.

Hans Schlegel kehrte nach Vollendung des Epitaphs nach Halle zurück oder das Werk war überhaupt hier entstanden, denn auch in den folgenden Jahren hat der Künstler nach Ausweis der Mitgliederverzeichnisse des Marienſprengels noch in Halle gewohnt[122]). Wir dürfen vermuten, daß Schlegel bei den Bauten der neuen Marienkirche mitgearbeitet hat, nämlich bei der Errichtung der Umfassungsmauern, von denen genau feststeht, daß sie im Februar 1530 begonnen wurden[126]). Denn am Kaffgesims der nördlichen Mauer befindet sich unweit ihrer Anlehnung an den Weſtturm kunstvoll ausgearbeitet das Monogramm H. S.[127]), das Schlegel zehn Jahre später an einem anderen seiner Werke noch einmal angebracht hat. Im Anschluß an diese Arbeit nahm der Künstler seine plastische Tätigkeit wieder auf. Was in der Ausführung des Epitaphs des Günther v. Mansfeld bereits gelegen hatte: der Beginn der Einführung der Frührenaissanceplastik von Halle aus in den Mansfeldischen Territorien, das setzte Schlegel im Beginn der 30er Jahre erfolgreich fort. Von den in diesem Zusammenhang entstandenen Werken ist einzig datiert und zwar auf das Jahr 1532 der Altan des „Goldenen Saales" im Mansfelder Schloß[128]) und zu ihm gehören zeitlich die reliefierten Halbkreisaufsätze zweier Portale auf Burg Vorderort.

Schon die frühere Forschung hatte die stilistische Übereinstimmung der Brüstungsreliefs an dem Altan mit späteren Werken des Meisters in Eisleben erkannt und bemerkt, daß die schildtragenden Putten auf den Reliefs in dem noch zu besprechenden Epitaph Stal von 1541 in Eisleben wiederkehren[129]). Allein der ganze, kanzelartig einer Gebäudeecke eingefügte Altan ist ein Werk des Hans Schlegel. Das zeigen nicht so sehr die Einfügung der Reliefs in vier konvexe Rahmungen, die die vorspringende Brüstung bilden, als vielmehr die diese Bogenstücke tragenden Konsolkapitelle, die auf einer späteren Arbeit Schlegels ähnlich wiederkehren, einer Grabtumba von 1541 in Eisleben, und vor allem die halbkreisförmigen Konsolen, welche die jetzt zerstörte baldachinartige Decke des Altans trugen. Denn die immer wieder va-

riierte Verwendung der Halbkreisform, die Hans Schlegel schon am Epitaph des Günther v. Mansfeld benutzt hatte, gehört nun überhaupt zu den charakteristischen Eigentümlichkeiten des Schlegelschen Schaffens während seiner gesamten mansfeldischen Wirkungszeit.

Von zwei rechteckigen Portalen des Vorderorts Mansfeld stammen offenbar nur die beiden halbkreisförmigen Aufsätze von Hans Schlegel [130]). Ganz abgesehen von der hier wiederkehrenden Anwendung der Halbkreisform und der Randleistenornamentierung durch Knöpfe wie am Gesims des Epitaphs von 1526, zeigen die Reliefs selbst, worin eigentlich das Wesen der figuralplastischen Kunst Schlegels bestand. Beide Reliefs sind Arbeiten nach graphischen Vorlagen. Das eine mit einer Szene des Weingottes unter Amoretten ist die Nachbildung einer um 1522 entstandenen Radierung Hieronymus Hopfers in Augsburg, die ihrerseits wieder auf einen Stich des Mantegnakreises zurückgeht [131]). Das andere Relief mit einer Trinkszene vier derber Landsknechte beruht auf intensivem Studium Hans Sebald Behamscher Blätter [131]). Bezeichnend für Schlegels Arbeitsweise ist die Leichtigkeit, mit der er graphische Vorlagen völlig verschiedener Geisteshaltung und Stilbildung verarbeitete und dabei selbst trotz der verschiedenen Faltenstile der Vorlagen seinen eigenen Arbeiten einen eigentümlichen unverkennbaren Reliefstil gab, der sich auch schon auf der Kreuzigung des Epitaphs von 1526 findet.

In unmittelbarem Anschluß an diese mansfeldischen Arbeiten hat sich Schlegel nach Merseburg gewandt. Einerlei, an welchen Plastiken der merseburgischen Frührenaissance er möglicherweise als Mitarbeiter beteiligt gewesen ist: durch sie alle jedenfalls erfuhr Schlegel jene Bereicherung seiner plastischen und dekorativen Kunstmittel, die uns in der letzten Gruppe der von ihm in freier Arbeit geschaffenen Werke entgegentritt. Der Aufenthalt Schlegels in Merseburg kann nur einige wenige Jahre gedauert haben; gegen Ende der 30er Jahre kehrte er — nicht nach Halle, sondern in seinen alten Wirkungskreis, die Mansfelder Lande zurück.

Von der vielleicht umfänglichen Neueinrichtung der Burg Arnstein bei Harkerode, die Graf Hoyer v. Mansfeld nach den Plünderungen und Zerstörungen des Bauernkrieges in den 30er Jahren ausführen ließ [132]), ist allein ein Kamin noch bekannt (Abb. 27). Sein Verfertiger muß der aus Merseburg zurück-

kommende Schlegel gewesen sein. Von dem Kamin aus grauem Sandstein, der heute nicht mehr vorhanden ist und den auch die Inventatoren nicht mehr vorgefunden haben, ist eine 1839 angefertigte Zeichnung erhalten[133]). Sie zeigt, daß Schlegel bei diesem Werk von der Grundform des Epitaphs von 1526 ausgehend eine Weiterbildung der architektonischen Rahmenkomposition geschaffen hatte, die vielerlei in Merseburg neu Hinzugelerntes verwendet. Die nicht mehr wie am Epitaph von 1526 durch eine Hohlkehle, sondern in Anlehnung an den Merseburger Brauch durch einen Karnies profilierten geraden Gesimse tragen und decken zwei vollplastische Säulen, die genau dem Typus von Balustersäulen entsprechen, den der Meister des Schleinitzepitaphs in Mitteldeutschland eingeführt und den inzwischen auch der Meister des Sakramentshauses der Ulrichskirche in Halle übernommen hatte.

Ganz neuartig ist in Schlegels Schaffen die Bekrönung des Kamins durch drei nebeneinandergesetzte palmettierte Rundgiebel. Das Motiv war zum ersten Male nördlich der mitteldeutschen Gebirgsgrenzen von Franz Maydburg in Annaberg 1518 angewendet worden[134]), allein anstelle der damals ausgeführten Reihung einer stets geraden Zahl gleich großer Rundgiebel tritt zwanzig Jahre später bei Schlegel Symmetrisierung durch Anwendung einer ungeraden Giebelzahl und durch heraushebende Vergrößerung des Mittelgiebels. Hierin setzte sich eine Neigung Schlegels zur Betonung der Mittelachse des Kunstwerkes erfolgreich durch, die auch sein frühestes Werk, das Epitaph von 1526, schon gezeigt hatte, die aber nun vor allem die letzten großen Arbeiten Schlegels in Eisleben auszeichnet.

1540 datiert und „H. S." signiert ist das Epitaph des Stadtvoigtes Blankenberg an der Andreaskirche in Eisleben[135]). In ihm kehrt Schlegel in enger Anlehnung an das Epitaph v. Werder[136]) in Merseburg zu einer reich ornamentierten Pilasterordnung zurück. Sie schließt ein Kreuzigungsrelief ein und wird durch einen Rundgiebel gekrönt, der ein Relief der Auferstehung umrahmt. Neuartig ist im Verhältnis zum Epitaph von 1526 die tiefe Rücklage des deckenden Gesimses und seine Verkröpfung über den Pilastern, die im Verein mit der stark profilierten Umrahmung des Giebels die 1526 noch nicht überwundene konstruktive Trennung des Mittel- und Giebelreliefs aufheben. Hand in Hand damit geht der Gewinn eines verstärkten Tiefenraumes im Relief und eine starke Annäherung der

figürlichen Kompositionsteile an die Vollplastik. Zeigt schon die Auferstehung des Giebelfeldes gegenüber der gleichen Szene im Epitaph von 1526 durch die Schrägstellung des Giebels und durch die Vermehrung und Hintereinanderlagerung der Wächter eine wesentliche Zunahme der realen und illusionistischen Tiefenräumlichkeit, mit der zugleich eine Verstärkung der szenischen Bewegtheit verbunden ist, so tritt die Wandlung im plastischen Stil Hans Schlegels noch deutlicher im Mittelrelief selbst hervor. Gerade mit der flächenhaft bildfüllenden Kreuzigung von 1526 verglichen wird die Eigenart der gleichen Szene im Epitaph Blankenberg deutlich. Von größter Eigenart ist die völlige Isolierung des Kruzifixus in den im übrigen leer gebliebenen oberen zwei Dritteln der Relieffläche, während im unteren Drittel die knienden männlichen und weiblichen Familienmitglieder zwei vom Bildrand zum Kreuzstamm hin an Höhe verlierende Körperreihen bilden. Diese vereinfachte szenische Anordnung wie die gegen frühere Werke und auch gegen die Vorbilder in Merseburg vergrößerte Breite des Gesamtwerkes unter Betonung der Körperachse wirken in der gleichen Richtung einer verstärkten Symmetrisierung.

Unabhängig davon hatte Schlegel in Merseburg eine Wandlung seines Figuralstiles erfahren, die für seine ganze Spätkunst von ausschlaggebender Bedeutung ist. Vielleicht in Anlehnung an die hallische Domkanzel hatte Schlegel schon einmal am Mansfelder Altan von 1532 die Anwendung eines ganz bestimmten ikonographischen Typus der Renaissanceplastik versucht: der Putte. Jetzt erwuchs ihm aus den Einwirkungen der Merseburger Werke, dem Kunigundenaltar, dem Schleinitzepitaph, dem Lettner und dem Epitaph v. Werder — das in gleicher Richtung bedeutsame Epitaph Lindenau [137]) war noch nicht geschaffen — ein dem Putto übergeordneter Figuraltypus, der zu den wesentlichsten Eigenheiten der Renaissanceplastik überhaupt gehört: die Statuette. Das von Schlegel aus weniger typischen Vorbildern erarbeitete Motiv der zwar klein und daher im einzelnen nicht proportionsgerecht, dafür aber mit außerordentlich betonter, geradezu geballter Körperlichkeit gebildeten menschlichen Gestalten leitet den Beginn der Spätkunst Schlegels ein, die damit auch formal völlig die Stufe reiner, der Spätgotik in nichts mehr verbundener Renaissancekunst erreichte. Denn damit verband sich die Überwindung der aller spätgotischen Plastik eigenen Gegensätzlichkeit der notwendigen Verbindung von Gerüst und Getragenem, von Rahmen und Figur,

von Struktur und Leib, von kristallomorpher und organomorpher Bildung. Die Überwindung dieses Gegensatzes geschah einmal durch die innige strukturelle Verbindung von Tragendem und Getragenem, durch die Bedeckung des Gerüstes mit Putten und Statuetten einerseits, mit pflanzlichen Zierformen andererseits, im gesamten Figuralstil aber durch die Herabstimmung der hochgespannten seelischen Ausdruckskunst der Spätgotik auf die Ebene einer betont physisch-organischen Körperdarstellung, deren stärkste künstlerische Wirkung auf der Körperoberfläche gesammelt ist. Das Endergebnis aller dieser Änderungen war eine weitgehende Annäherung der beiden extremen Kompositionselemente. Die Figuralplastik, des seelischen Ausdrucks und der Bewegungsmotive beraubt, sammelt ihre Wirkungskraft im rein formalen körperhaften Aufbau und erhält so den gleichen kühlen Charakter des tektonischen Gefüges, der auch dem umgebenden architektonischen Gerüst eigen ist.

Bei allem ist das Epitaph Blankenberg nicht ohne Problematik. Deutlich zeigt sich der Einfluß des Merseburger Statuettenstiles bei der Herausbildung einer fast vollplastischen Gestaltungsweise. Recht eigentlich die Bezeichnung Statuetten verdienen in ihrer realen und illusionistischen Loslösung vom Reliefgrund die knienden Stiftergestalten. Allein Zeugnis des eigenartigen Versuchs einer Synthese dieser neuen Körperanschauung mit dem alten bewegten Reliefstil der Kreuzigung von 1526 ist der Kruzifixus des Blankenbergschen Epitaphs. Auch hier liegt das Neue in der Loslösung des gekreuzigten Körpers vom Reliefgrund. Allein bei ihm ist nichts von der unmittelbaren geballten Wirkung einer Statuette zu spüren, sondern der Körper ist bis ins einzelne womöglich noch liebevoller als der Christus von 1526 durchgebildet und zugleich ist durch die Bewegung des Lendentuches dem ganzen eine eindringliche erregende Lebensnähe verliehen, die leise hier noch einmal die Möglichkeit einer geistigen und formalen Beeinflussung Schlegels durch die Kruzifixe der Backofenwerkstatt auftauchen läßt, von denen in Halle, scheint es, freilich keines geschaffen worden ist.

Ein zweites Zeugnis dieser jetzt erreichten schöpferischen Stufe gab Schlegel 1541 mit einem Epitaph im Kronenfriedhof zu Eisleben für den Bürgermeister Hans Stal[138]) (Abb. 28). Die Unterschiede vom Epitaph Blankenburg sind gering. Es fehlen im Aufbau nur die Sockel der Pilaster, die beim Epitaph

Blankenberg eine Schriftplatte einrahmten. Erreicht wird dadurch eine noch größere Breite des Gesamtwerkes. Der Rundgiebel, diesmal nicht die ganze Breite des Gesimses deckend, läßt darauf Platz für zwei ihn flankierende Kugeln. Der figurale Reliefstil des Epitaphs weicht kaum von dem seines ein Jahr älteren Vorgängers ab. Daß das Relief des Rundgiebels plumper und unbewegter geworden ist, wird durch die Annäherung seiner Figuren an den Statuettenstil erklärt. Kaum abgewandelt erscheint der Kruzifixus, bei dem nur der veränderte Schwung des Lendentuches auffällt. Eigenartig ist die teilweise Aufgabe der Reihung der Stifterfiguren, wodurch der statuettenhaft isolierte Charakter der einzelnen Gestalten besonders deutlich hervortritt. Alles in allem genommen erhält das Werk durch die Veränderung der Proportion, die starke Profilierung des architektonischen Gerüstes, die Tiefe des Reliefgrundes und die Anwendung eines nahezu vollplastischen Statuettenstiles einen Charakter, der auf eine letzte Stilwandlung Schlegels hindeutet, deren Wesen in der Abwendung vom flächengebundenen, einbildigen Reliefstil und in der Eroberung eines tiefraumerfassenden, vielbildigen freiplastischen Stiles beruht.

Diese letzte Wandlung Schlegels, deren Bedeutung in der Überspringung eines malerisch-tiefenräumlichen Reliefstiles, in der unmittelbaren Aneinanderreihung von Flächenanschauung am Anfang und Raumanschauung am Ende liegt, verdeutlicht die 1541 datierte Grabtumba des Grafen Hoyer von Mansfeld in der Andreaskirche zu Eisleben[139]) (Abb. 29—32). Bis auf die Bronzeplatte mit der Porträtdarstellung des Verstorbenen ist das Kunstwerk eine Schöpfung Schlegels. Mittelpunkt des Ganzen ist ein sandsteinerner Sarkophag, dessen über einem Gesims nach oben durch einen umgekehrten Glockenkarnies sich stark verjüngende Deckplatte die Bronzetafel trägt. Die vertikalen Seitenwände des Sarkophags bedecken wappenhaltende Putten, den umgekehrten Glockenkarnies Ranken, die inmitten jeder Längsseite in zwei Engelbüsten auslaufen, von denen ein Wappen gehalten wird. Das eine Wappen zeigt die Jahreszahl 1541, das andere einen Männerkopf im Profil.

Wäre die Tumba auf diesen Umfang beschränkt geblieben, so hätte allein die Tatsache ihrer freiplastischen Erstreckung im Raum genügt, um dem Werk nicht nur in Schlegels Schaffen, sondern im Rahmen der gesamten Mansfeldischen Renaissance-

plastik eine bedeutungsvolle Stellung zu verschaffen. Zugleich hätte allein schon die Breite des umgekehrten Glockenkarnieses, die gut ein Viertel der Gesamthöhe des Sarkophages ausmacht, die Zerstörung also und Durchdringung des rechtwinklig kubischen Werkblockes durch Schrägflächen und damit die Forderung schräger Ansicht erkennen lassen, wie stark in der Grabtumba bereits die Möglichkeiten der weiteren Entwicklung der Renaissanceplastik vorgezeichnet lagen. In diesem Sinne ist das Werk unmittelbar Vorläufer und vielleicht auch wirklich Anreger der am gleichen Ort befindlichen Grabtumba des 1615 gestorbenen [140]) Grafen Bruno II. von Mansfeld Bornstedter Linie, bei der die Einnischung der Ecken und ihre Ausfüllung mit stark kontraposttierten Statuetten nun bereits die diagonale Ansicht der frontalen als gleichberechtigte künstlerische Forderung gegenüberstellt.

Was Schlegel schuf, geht aber über diesen, in allen seinen Möglichkeiten 1495 in Peter Vischers Grabtumba [61]) für Erzbischof Ernst im Magdeburger Dom schon erschöpften Vorwurf hinaus. Schlegel umgab seine Tumba mit vier freistehenden Kandelabersäulen, die dem ganzen Werk einen völlig anders gearteten Charakter verleihen. Jeder Ecke der Tumba ist ein quadratischer Sockel mit ornamentierten Basen und Füllungen vorgelagert, auf dem sich ein kurzer breiter glatter bezw. kannelierter Säulenstumpf abhebt. Auf dem vor dem Säulenstumpf überbleibenden schmalen Rand des Sockels findet bei allen vier Kandelabern eine Statuettengruppe Platz, einmal die Huldigung der Dreikönige darstellend, einmal eine Kreuzigung, einmal Maria auf der Mondsichel und Anna mit dem Marienkinde und endlich an der vierten Säule zwei männliche und zwei weibliche Heilige (Abb. 32). Der von den Figuren umschlossene Säulenstumpf setzt sich über zwei starken, mehrfach profilierten Ringen durch eine schmalere kräftig kannelierte Säule fort. Sie wird vom Kapitell und einer Deckplatte, auf der ein kniender Engel bezw. Putto einen säulenartigen Kerzenhalter stützt, bedeckt (Abb. 30, 31).

Die Kandelabersäulen fallen nicht so völlig aus dem Rahmen der mitteldeutschen Frührenaissanceformen, wie behauptet worden ist. Die Suche nach Vorbildern hat bis nach Freising geführt, wo in den Arkadensäulen der bischöflichen Residenz von 1519 wenigstens eine gewisse Ähnlichkeit festgestellt werden konnte [141]). Diese Spur war vielleicht sogar nicht unrichtig, weil Schlegel möglicherweise in Merseburg zeichnerische Wiedergaben Freisinger Architek-

turen kennengelernt hat. Die Kannelierung der Säulen stellt nichts anderes dar, als rechteckige Eintiefungen mit senkrechtem Abfall und flachem Grund, sie erfolgt also ohne Kenntnis der Halbkreisform, die der Durchschnitt der stilechten Kannelüre, auch am Schleinitzepitaph in Merseburg, zeigt. Noch eigenartiger ist an den Kandelabern die Ornamentierung der Kapitelle. Von einem „romanisierenden" Charakter, wie die ältere Forschung meint[142]), darf hier nicht gesprochen werden. Die Überleitung vom unteren zylindrischen Grundriß des Kapitells zum oberen quadratischen erfolgt durch vier ebene, etwa trapezförmige Flächen, die zwischen sich vier sphärische Dreiecke entstehen lassen. Wo die vier flachen Kapitellseiten unter der Deckplatte aneinanderstoßen, endet, sich umrollend, ein langes palmwedelartiges Ornament, das unmittelbar darunter wie mittendurchgerissen mit je einer Längshälfte zur Mitte einer flachen Kapitellseite hinabläuft, während das zwischen den Blatthälften entstehende sphärische Dreieck notdürftig mit Schuppenwerk ausgefüllt ist. Man sieht hier deutlich, daß diese scheinbar fremdartige unorganische Ornamentierung aus der perspektivischen Unzulänglichkeit einer zeichnerischen Vorlage entsprang. Denn hätte Hans Schlegel die Seitenflächen des Kapitells konisch gestaltet, wie es die Zeichnung, ohne es deutlich zu machen, offenbar fordern wollte, so wäre die Entstehung der sphärischen Dreiecke vermieden worden und an den Kapitellecken hätten die Palmblätter ebenso organisch und unzerrissen aufsteigen können, wie dies nicht nur an einigen Kunstwerken des halischen Heiltums[143]), sondern auch vom halischen Domkanzelmeister am Schleinitzepitaph und ein Jahr später von seinem — bisher nicht genannten — Freyburger Schüler „Arntz Semler" (?) am Grabstein des Christoph von Taubenheim († 1536) in der Stadtkirche zu Freyburg an der Unstrut[144]) schon längst ausgeführt worden war.

Aber nicht in diesen Einzelformen der Kandelabersäulen, sondern in dem Vorhandensein der Säulen selbst liegt die bedeutsamste künstlerische Leistung des ganzen Werkes. Die Durchbrechung der geschlossenen Blockform der Tumba, die zum ersten Male, nur als Möglichkeit, im Grabmal Erzbischof Ernsts in Magdeburg 1495 durch die in die Ecken der Deckplatte gestellten auf Säulen stehenden Evangelistensymbole angedeutet worden war, erwuchs Schlegel als bewußtes künstlerisches Wirkungsmittel durch die Kenntnis der Werke des Merseburger Künstlerkreises.

Ulrich Kreuz und seine Mitarbeiter haben nie Freiplastiken geschaffen; ein Problem aber, das sie in den Grenzen ihrer einbildigen Werktätigkeit stark beschäftigte, war die zum ersten Male im Schleinitzepitaph durch die Puttenbekrönung der Kugeln auf den oberen Gesimsecken versuchte Auflösung der Bildgeschlossenheit durch Raumeinbrüche von oben. Aus diesen Voraussetzungen fand Schlegel die Form seiner entwicklungsgeschichtlich über allen Merseburger Arbeiten stehenden freiplastischen Grabtumba mit vier freistehenden Säulen, noch einige Jahre eher, bevor in Merseburg selbst die entsprechende Lösung im Rahmen der Einbildigkeit gefunden wurde, als man das von Hans Vischer gegossene Bronzeepitaph des Bischofs Sigismund von Lindenau († 1544) durch zwei steinerne freistehende Pilaster einrahmte, auf denen leuchterhaltende Putten kauern.

In der letztmöglichen Verstärkung der realen Räumlichkeit, in der Auflösung des geschlossenen Umrisses, in der Durchdringung von Raum- und Körperformen und in der Aufgabe der Einbildigkeit zugunsten der Vielbildigkeit liegt die künstlerische und entwicklungsgeschichtliche Bedeutung der Hoyerschen Grabtumba. In ihr fand die von Halle ausgegangene Verbreitung der Renaissanceplastik über Mitteldeutschland wenigstens für die Mansfelder Lande einen sinnvollen Abschluß, sinnvoll, weil er die Entwicklung einer bodenständigen plastischen Kunst auf den angewiesenen Bahnen zum Barock hin unmittelbar einleitete.

Anmerkungen

[1]) Burkhard Meier, Die Skulpturen am Chor der St. Moritzkirche in Halle a. S., Thür.-Sächs. Zeitschrift für Geschichte und Kunst, III. Band, 1913, S. 41 ff. — Max Sauerlandt, Halle a. S., Leipzig 1913 [1], S. 43 ff., 1928 [2], S. 47 ff. — Kurt Gerstenberg, Conrad von Einbeck (Der Rote Turm. Kleine Schriften z. Kunst- und Kulturgeschichte Halles. 3).

[2]) Lit. und Abb.: Inv. Halle (= Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Halle und des Saalkreises, bearbeitet von Gustav Schönermark, Halle S. 1886) S. 67 f. und S. 187 f. — Ernst Neubauer, Magdeburger Glocken, Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg, 51./52. Jahrgang 1916/1917, S. 130. — Sauerlandt a. a. O. S. 56 f. — Dehio, Handbuch I, S. 168 f. — Übersehen von Günther Denecke, Magdeburger Bildhauer der Hochrenaissance und des Barock, Diss. Halle 1911, Anh. S. 158 f.; ders.: Magdeburger bildende Künstler vor 1631, Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg, 45. Jahrgang 1910, S. 334 f.

[3]) „Uppe desse tijd (um 1430) weren sere vorvert de stede van Nidder-Alemannien, alse Erforde, Yene, Meydeborg, Halle, Brunswick, Luneborg, Vranckenforde unde Berlin, unde bevesteden sik vil sterkliken mit guden nyen graven, tornen unde bolwerken vor den tolop der ketzere (gemeint ist der Hussiten) und andere vriende." Chronik des Lüneburgers Hermann Korner, Die Chroniken der Deutschen Städte, 36 Band, S. 135.

[4]) Gottfried Olearius, Halygraphia, d. i. Ort- und Zeitbeschreibung der Stadt Hall in Sachsen, Leipzig 1667, S. 232. — Inv. Halle S. 296.

[5]) Stadtarchiv Halle, hist. Akt. Auch in der Nähe Halles findet sich eine Betsäule, und zwar, 1518 datiert, zwischen Zappendorf und Bennstedt, Abb. Inv. Mansf. Seekreis S. 415.

[6]) Lit.: Inv. Halle S. 294 ff.; Sauerlandt a. a. O. S. 57 f. — Abb.: Lithographie um 1840: Betsäule bei Halle, gez. v. C. Patzschke, lith. v. C. Brandt; Lithographie um 1850: Details aus der Kirche zu Klein-Petersberg, dem Dom und der Betsäule zu Halle, gez. u. lith. v. C. Patzschke; Inv. Halle S. 295; Hertzberg I, S. 590/591; Hallischer Kalender 1911, hsg. v. Gustav Moritz, Umschlagseite.

[7]) Lit.: C. Brandt, Über die allmähliche Ausbildung der Steinmetzzeichen an Baudenkmalen des Mittelalters, insbesondere am Dom zu Magdeburg, Neue Mitteilungen aus dem Gebiet historisch-antiquarischer Forschungen, hsg. von K. Ed. Förstemann und J. Zacher, 8. Band, 3. Heft, S. 39 und Tafel 1. — Richard Hamann und Felix Rosenfeld, Der Magdeburger Dom, Berlin 1910, S. 147, 167.

[8]) Lit.: Inv. Erfurt I, S. 345 und die dort nachgewiesene Literatur. — Kurt Dingelstedt, Stilströmungen der mitteldeutschen Plastik im späten 14. Jahrhundert, Sachsen und Anhalt, Jahrbuch der Hist. Kommission für die Provinz

Sachsen und für Anhalt Band 8, Magdeburg 1932, S. 420. — Abb.: Inv. Erfurt I, S. 342, 344. Oskar Döring und Georg Voß, Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen, Magdeburg o. J. S. 40. — Die Kreuzigung des Günther-Bock-Epitaphs in Erfurt wie die Kreuzigung des Magdeburger Lettner-Altars sind aus Seehausener Sandstein gefertigt worden; vgl. Hamann-Rosenfeld, Der Magdeburger Dom, S. 167 und Döring-Voß, Meisterwerke S. 40.

9) Bezeugt durch Carl Heinrich vom Hagen, Die Stadt Halle, Band I, Halle 1867, S. 246.

10) Lit.: Inv. Erfurt II, Teil I, S. 54 und die dort nachgewiesene Literatur. — Abb. a. a. O. S. 55.

11) Lit. u. Abb.: Lotte Kersten, Der Havelberger Lettner, Diss. Marburg 1923; Kurt Dingelstedt, Stilströmungen der mitteldeutschen Plastik im 14. Jahrhundert, S. 401 und die dort nachgewiesene Literatur.

12) Abb. Gerstenberg, Conrad von Einbeck, S. 13.

13) Lit. u. Abb.: Döring und Voß, Meisterwerke S. 47 f.; Oskar Döring, Die Schnitzereien des großen Altaraufsatzes der Marienkirche zu Salzwedel, Jahrbuch der Denkmalpflege in der Provinz Sachsen, 1904, S. 58.

14) Vgl. H. Deckert, Dom und Schloß zu Merseburg, S. 24.

15) Die Figuren fehlen bereits auf einem Aquarell der Moritzkirche von Gottlieb Senff, datiert 1793, im städtischen Museum Halle, Abb. Sauerlandt, S. 42. Romantische Phantasieergänzung sind die Figuren auf der Zeichnung des Portals bei Puttrich, Denkmäler der Baukunst des Mittelalters in Sachsen, Halle 1845, Tafel 3 a; vgl. Hildebrandt, Sächs. Renaissanceportale, Halle 1914, S. 201.

16) Bisher nur der südwestliche Baldachin bekannt und Inv. Halle, S. 280 erwähnt.

17) Dreyhaupt, Beschreibung des Saalkreises, Halle 1750, Band I, S. 668. — 1461 entstand ein „Kruzifixbild", offenbar eine Freiplastik, auf dem Alten Markt, vgl. Stadtarchiv Halle, depon. Handschriften: Zeidlersche Chronik S. 133: „Am Alten markt unter dem Kruzifixbilde sind diese Worte zu lesen: Anno Domini 1461 Hans Nopel senior."

18) Dreyhaupt I, S. 669.

19) Bisher unbeschrieben und noch nicht näher untersucht; erwähnt Inv. Halle, S. 283, daselbst auch die Sage. Vielleicht das Meisterzeichen des Plastikers ist das an den benachbarten Maßwerkstücken vorkommende ⨍ das eine Umdrehung des Zeichens des Magdeburger Lettneraltarmeisters darstellt. Am selben Fenster findet sich noch das Zeichen ⨍ — Herr Prof. Gerstenberg und Herr Prof. Giesau sind auf Grund der Fotos der Meinung, es handle sich um Bildnisse eines Ehepaares. Dazu würde allerdings der Kopf der Gutta Starke in Eisenach, † 1484, passen; vgl. Inv. Eisenach S. 297.

19a) Frdl. Hinweis von Herrn Prof. Gerstenberg.

20) Lit.: Inv. Halle S. 490; Schultze-Galléra, Die Unterburg Giebichenstein, Halle 1913, S. 95. Von K. Höde, Deutsche Rolande, Magdeburg 1734, irrig als Roland gedeutet.

21) Marienbibliothek Halle, Stapelsche Zeichnungen.

22) Lit.: Kurt Hirsch, Nicolaus von Gerbstedt, der Meister der Erfurter Alabasterstatuetten, Mitteilungen des Vereins für Geschichte und Altertumskunde Erfurt, Heft 42, S. 100. — Swarzenski, Deutsche Alabasterplastik des 15. Jahrhunderts, Städel-Jahrbuch I, S. 184. — Inv. Erfurt I, S. 456. —

Walter Greischel, Der Magdeburger Dom, Berlin 1929, S. 56 f. — Abb.: Greischel, Der Magdeburger Dom, Tafel 107, 109. — Ernst von Niebelschütz, Magdeburg, Berlin 1929, S. 67. — Hermann Giesau, Der Magdeburger Dom, Burg-Magdeburg 1924, S. 89.

23) Abbildung: Johannes Pomarius, Chronika der Sachsen und Niedersachsen, Wittenberg 1588. — Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg, 49./50. Jahrgang, S. 403.

24) Magdeburger Schöppenchronik, hsg. v. Janicke, S. 404. Leipzig 1869.

25) Lit.: Inv. Erfurt I, S. 346 und die dort nachgewiesene Literatur. — Abb.: Inv. Erfurt I, S. 345.

26) MBH., Hs., 46, Fol. 219 b. Vgl. auch Cresse IV, 221.

27) Lit.: Inv. Halle, S. 493 f.; Siegmar Baron von Schultze-Galléra: Topographie der Stadt Halle, Band III, Halle 1924, S. 63. — Abb.: a. a. O. S. 492; a. a. O. S. 63.

28) Lit.: Inv. Delitzsch, S. 30; Hentschel, Sächsische Plastik um 1500, Dresden 1926, S. 34; Rebecke, Die Stadt Delitzsch, Magdeburg 1928. S. 15. — Der Verstorbene wie sein Sohn, der an der Errichtung des Denksteines beteiligt war, sind vielfach in Halle gewesen, vgl. Denkwürdigkeiten des hallischen Ratsmeisters Spittendorf, hsg. v. Julius Opel, Halle 1880, S. 72, 187, 189.

29) Im Inv. Halle nicht erwähnt.

30) Auch zu den gleichzeitigen Grabsteinplastiken Leipzigs hatte der hallische Meister Beziehungen, wie die motivische Verwandtschaft des Harrasgrabsteines und des Grabsteines des Nickel Pflug († 1482) beweisen; Abb.: Inv. Leipzig, Tafel 13 u. 26 und Hentschel, Sächsische Plastik, Tafel 16 und 17.

31) Johann Gottfried Olearius, Coemiterium Saxo-Hallense, d. i. des Gottesackers der Stadt Hall in Sachsen Beschreibung, Wittenberg 1674, S. 180.

32) Lit.: Inv. Halle, S. 138; Dreyhaupt I, 746.

33) Lit.: Inv. Halle, S. 266; Dehio, Handbuch S. 169; Abb.: Inv. Halle, S. 267.

34) Lit.: Inv. Halle, S. 344.

35) Lit. und Abb.: Döring und Voß, Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen, S. 54, 58, 67—70, 73 f., Tafel 84, 84 a. Georg Voß, Der Flügelaltar in Kaulsdorf bei Saalfeld, Jahrbuch der Denkmalpflege in der Provinz Sachsen 1904, S. 51 f. — Der gleiche Stil tritt auch anderwärts in der Steinplastik auf; der hallischen Madonna verwandt, wenn auch nicht vom gleichen Meister, ist die Madonna aus Stein der Stadtkirche in Laucha, Abb. Inv. Querfurt S. 138.

36) Olearius, Halygraphia, S. 223.

37) Dreyhaupt II, S. 360.

38) Olearius, Halygraphia, S. 213, 218.

39) Siehe Kapitel Baukunst.

40) Marienbibliothek Halle, Handschrift Nr. 46, Fol. 220.

41) Marienbibliothek Halle, Handschrift Nr. 172, Fol. 303 b.

42) Lit.: Inv. Halle, S. 346. — Abb. des alten Ratskellers: Sauerlandt, S. 180; Heimatkalender 1929, S. 4.

43) Lit.: Inv. Halle, S. 346.

44) Lagert im Hof der „Residenz".

45) Die beiden Konsolen werden schon 1807 erwähnt, Hall. Patriotisches Wochenblatt 1807, S. 169. — Derselbe Meister schuf die Konsolen der Inschrifttafel von 1473 am Kornhaus der Unterburg Giebichenstein, Lit.: Inv. Halle, S. 490; Schultze-Galléra, Die Unterburg Giebichenstein, S. 97 f.

46) R. Hünicken u. G. v. d. Osten, Studien zum Werk des Bildhauers HW., Jb. d. Preuß. Kunstslgn. 57. Bd. (1936), H. 1 u. 2.

47) Marienbibliothek Halle, Handschrift 172, Fol. 319 b.

48) Ihre Steinmetzzeichen sind abgebildet bei Gustav Schwetschke, Hallische Steinmetzzeichen, Halle 1852, Tafel, Abt. 5.

49) Es ist dies der Meister ⅄; er fertigte in der Hergisdorfer Kirche das 1512 datierte und signierte Portal, den signierten Taufstein, die 1515 datierte Kanzel und die signierte Sakramentsnische; Lit.: Inv. Mansf. Gebirgskreis, S. 69 f., ohne Angabe des Meisterzeichens. — Abb. des nördlichen Moritzburgtores Heimatkalender für Halle und den Saalkreis 1929, S. 6, Tafel.

50) Schultze-Galléra, Topographie der Stadt Halle I, S. 156.

51) Lit. fehlt. — Museumsdirektor Professor Dr. Schardt hält, nach mündlicher Mitteilung, die an der Plastik befindliche Jahreszahl 1617 für echt und das Werk für die in diesem Jahre angefertigte Kopie einer Holzplastik.

52) Antonii Schenitz Notwehre auff das ertichte Buch, unter Graff Philipsen von Mansfelt Stathalters und beider Stiffte Magdeburg und Halberstadt Hofrhete namen ausgangen, Wittenberg 1539, D 1: So hat der Cardinal im (= ihm, nämlich Hans von Schönitz) zu seinem gebeude die kirchen zun heiligen drei Königen vor der halle abzubrechen geschenket, und den Ölberg zu St. Ulrich.

53) Lit. u. Abb.: Greischel, Der Magdeburger Dom, S. 57 und Tafel 110 bis 130; Niebelschütz, Magdeburg, S. 71; Alexander Rudhard, Die Westfassade des Magdeburger Domes und ihre Instandsetzung, Zeitschrift für Denkmalpflege 1928, Heft 3; das. 1929, S. 85 ff.; die Denkmalpflege 1930, S. 155 ff.; ders.: Die Instandsetzungsarbeiten an der Westfassade des Domes zu Magdeburg, Jahrbuch der Denkmalpflege in der Provinz Sachsen 1931, S. 28 ff., bes. S. 34 f.

54) Abb.: Greischel, Tafel 120.

55) Abb.: Greischel, Tafel 113, 123; Niebelschütz, S. 71.

56) Vgl. Jahrbuch der Denkmalpflege a. a. O. S. 34 ff.; Greischel, S. 57.

57) Siehe unter S. 48.

58) Lit.: Inv. Halle, S. 138; Dreyhaupt I, 746; Olearius, Coemiterium S. 172 f.

59) Abb.: Hildebrandt, Sächs. Renaissanceportale, Halle 1914, Abb. Nr. 80.

60) Marienbibliothek Halle, Handschrift Nr. 245, Kirchenrechnung der Marienkirche, Band I, Fol. 39 b: Item man hat dem steinmetzen gegebin 8 gr von dem fenster uf der scholer kore abe zu tragen form stocken. — Das. Fol. 63: an dem broder kor und an der porkirchen, . . . da hat man ane vebauet als zu haufen gerechent 20 alde schock unde 6 gr und 6 alte d.

61) A. a. O. Fol. 111: Item wir haben lassen eynen newen bogenn hawen unde eyne thör an Caspar Beygers kram, des golt schmedes, da kosten die tygel steyn und die wergk stücken, kallick, sant und was man dem steynmetzen gegeben hat for gelt unde was man hat uß gegeben vor ander thun me, als tzu hawffen gerechent 8 schogk 18 gr. 3 d.

62) A. a. O. Fol. 133 b: Item dem ſteinmetzen hat man gegebin von den ſteinen ufzuhebin in der kirchin unde weder zu machen das grab her Caſpars des Capellans 3 ſil. gr. — Daſ. Fol. 181 b (1522): 3 gr hat man gegeben dem ſteinmetzen von dem grabe herre Johannis Zeumers zu zumachen. — Daſ. Fol. 224 (1524): 3 gr hat man gegebin meiſter Hanſen dem ſteinmetzen von dem grabe zu zumachen her Joſten. — Auch in der Rechnung des Jahres 1520 wird Meiſter Hans erwähnt, a. a. O. Fol. 152 a: 10 gr hat man meiſter Hanſe gegebin von etlicher arbeit das jar lang, dem ſteinmetzen.

63) Siehe S. 140.

64) Stadtarchiv Halle, Handſchrift B 1: Bürgerbuch, Band 1, Fol. 106: Auguſtin Lederer promotus per Heinricum Raſtenberg, dedit 5 fl. vor 1 m 1 buchſe et literas sufficientes.

65) Marienbibliothek Halle, Handſchrift 245: Kirchenrechnungen der Marienkirche, Band 2, Fol. 59 unter Einnahmen vom Läutegeld: 1 fl von Auguſtin buchfuhrer.

66) Bürgerbuch, Band 1, Fol. 112 b: Wolffgang Juche, promotus per Hans Langen, dedit 5 fl vor 1 l buchse et literas sufficientes.

67) Bernhard Weißenborn, Thomas Münzer, enthauptet 1525; Heimatkalender für Halle und den Saalkreis 1925, S. 74.

68) Bürgerbuch, Band 1, Fol. 115 b: Hans Schwabe promotus per Hans Hoffmann, dedit 5 fl vor 1 l buchse et literas sufficientes.

69) Stadtarchiv Halle, Handſchrift A 1, Creſſes Annalen, Band V, Fol. 132 b.

70) Bürgerbuch, Band I, Fol. 131: Jacopf Bittorf dedit literas cum 5 fl Sabato post Reminiscere.

71) Marienbibliothek Halle, Handſchrift 245, Band III, unter Einnahmen vom Läutegeld 1564: 2 β 4 gr vonn Jacob Bittorf, dominica 12. post Trinitatis.

72) V. I. 25: Agenda, sive benedictionale commune agendorum cuilibet pastori ecclesiae necessarium, Leipzig, Melchior Lotter, o. J. Handschriftl. Eintrag: Emptum Hallis per Heinricum Faupel anno domini 1905.

73) Staatsarchiv Magdeburg, Hoffebücher, Band I.

74) Marienbibliothek Halle, Handſchrift 254, Band I: Kirchenrechnungen der Marienkirche 1514—1539.

75) Lit.: Redlich, Cardinal Albrecht, S. 265, 300, 6* 8*; Max Sauerlandt, Hans Hüauf, Goldſchmied von Halle, Jahrbuch für Kunſtſammler II, 1922; Karl Simon, Ein Hallenſer Hofgoldſchmied Kardinal Albrechts, Montagsblatt, wiſſenſchaftliche Beilage der Magdeburger Zeitung, 73. Jahrgang 1931, Nr. 22 S. 169 ff. Hans Vogel, Altes halliſches Kunſthandwerk, zur Ausſtellung 1929, S. 1; derſ., Grundzüge einer Geſchichte des Kunſthandwerkes in Halle, Kreis von Halle, 2. Jahrgang 1932, Heft 8/9, S. 166 f.; Philipp Maria Halm und Rudolf Berliner, Das Halleſche Heiltum, Berlin 1931.

76) Simon, Ein Hallenſer Hofgoldſchmied, a. a. O. S. 170 f. — Daß der Züricher Hujuff ein Sohn des alten Hans Hujuff ſei, hätte ein Blick in Dreyhaupts Stammtafel der Familie Hujuff lehren können, Dreyhaupt II, Anhang: Genealogiſche Tabellen S. 67. Die Beſtätigung bringt eine Eintragung im Hoffebuch Band I, Staatsarchiv Magdeburg, Fol. 233.

77) Redlich S. 8*.

78) Abb. a. a. O., ſ. Anm. 75.

79) Abb.: Vorzeichnus und zeigung des hochlob wirdigen heiligthumbs der ſtifftkirchen der heiligen Sanct Moritz und Marien Magdalenen zu Halle, Halle 1520, Bl. M 6 b. Halm und Berliner, Das Hall. Heiltum Taf. 105 a.

80) Lit. u. Abb.: Redlich, Cardinal Albrecht, S. 309, 205* f.; W. Stengel, Die angeblichen Punzarbeiten Johann Kellerthalers und die vermeintlichen Medaillen Jobst Kammerers, Mitteilungen des Vereins für Vervielfältigende Künste, Wien 1913, Heft 4; Johannes Ficker, Halliſche Lutherdenkmäler, Bildniſſe und Autographen des Reformators in halliſchem Beſitz, Halliſche Nachrichten vom 7. 2. 1929; derſ.: Halliſche Lutherautographen und -bildniſſe, Ekkehard, Mitteilungsblatt deutſcher Genealogiſcher Abende, Jahrgang 5, Halle 1929, S. 38 f. und 56 f.; derſ.: Luther in Halle, Halle o. J., S. 8 ff.; Adolpf Boes, Die Zerbſter Rathausbibel und die Anhaltiſchen Bibeln von 1541, Zerbſter Jahrbuch, Jahrgang 13, 1928, S. 1 ff., beſ. S. 13; Reinhold Specht, Reformatorenbildniſſe des 16. Jahrhunderts in Zerbſt, Zeitſchrift des Vereins für Kirchengeſchichte der Provinz Sachſen und des Freiſtaates Anhalt, 27. Jahrgang, 1931, S. 28 ff.; Hans Vogel, Altes halliſches Kunſthandwerk, S. 2 f.; derſ.: Grundzüge einer Geſchichte des Kunſthandwerkes in Halle, S. 168.

81) Bürgerbuch, Band 1, Fol. 125: Jobſt Cammerer, promotus per Hans Glaſer, dedit 5 fl et literas sufficientes. — Kammerer mußte 1558, offenbar wegen verſäumter Steuerzahlung, noch einmal das Bürgerrecht erwerben: a. a. O. Fol. 159: Jobſt Kammerer, Goldſchmit, restauratus per Michael Guten, dedit 3 fl in auro, sabatto post Pasce Ao. 58.

82) Über Glaſer und ſein Verhältnis zu Grünewald vgl. Hünicken, Grünewald in Halle, Ztſchr. f. Kunſtgeſchichte, Jg. 1936, H. 3.

83) Redlich, Cardinal Albrecht S. 205*.

84) Staatsarchiv Magdeburg, Hoffebücher, Band I, Fol. 146.

85) Am a. O. Fol. 347 b.

86) Vgl. R. Scholz, Merſeburger Archivalien d. 15. u. 16. Jh., Thür.-Sächſ. Ztſchr. f. Geſch. u. Kunſt, Bd. 12 (1922), S. 96.

87) Abb. Sauerlandt, Halle a. S., S. 108; Ficker, Luther in Halle, S. 27 bis 29; Vogel, Grundzüge einer Geſchichte des Kunſthandwerks in Halle, S. 168; Zerbſter Jahrbuch, Jahrgang 13, 1928, S. 13.

88) Abb.: Vogel, Grundzüge einer Geſchichte des Kunſthandwerks in Halle, S. 168.

89) Zwei nicht ganz vollſtändige Exemplare beſitzt die Marienbibliothek Halle. Den genauen Titel ſ. Anm. 79 (zitiert als „Vortzeichnus"). Neudruck: Liebhaberbibliothek alter Illuſtratoren, 13. Bändchen, Halliſches Heiligthumsbuch vom Jahre 1520, München 1889 (zitiert als „Neudruck").

90) Abb.: Vortzeichnus Bl. C 4 a; Neudruck, S. 83.

91) Neuausgabe: P. M. Halm u. R. Berliner, Das Halleſche Heiltum, Berlin 1931. (Zit. als „Heiltum".)

92) Vortzeichnus Bl. C 4 b.

93) Vortzeichnus D 1 b.

94) Abb.: Neudruck, S. 10, Heiltum, Taf. 19 b.

95) Abb.: Vortzeichnus Bl. X 6 b; Neudruck, S. 51.

96) Vortzeichnus Bl. G 3 b.

97) Abb.: Vortzeichnus Bl. S 1 a; Neudruck, S. 53.

98) Vgl. Vortzeichnus Bl. L 6 b den Sockel des Mauritius, oder Bl. E 2 a den Sockel des St. Friedrichsbildes.

99) Vgl. die Säulen am Sockel des Altares „mit einer geſchmelzten Paſſion", a. a. O. Bl. F 4 b.

100) Vgl. die „Tafel mit den geſchmelzten Gläſern", a. a. O., Bl. G 3 b.

101) Lit. u. Abb. der Backofenschule in Halle: Sauerlandt, Halle a. S., S. 70 ff.; ders., Deutsche Plastik des Mittelalters, Königstein u. Leipzig 1925, S. 122 f.; Ludwig Grote, Kardinal Albrecht und die Renaissance in Halle, Der Rote Turm 8/9, S. 10 ff.; Paul Redlich, Cardinal Albrecht und das Neue Stift zu Halle 1520—1541, Mainz 1900, S. 126 ff.; Inv. Halle, S. 236 ff.; Pinder, Deutsche Plastik S. 476. Abb., auch der Baldachinfiguren, auch in Ältere Denkmäler d. Baukunst u. d. Kunstgew. in Halle, H. 6, Halle o. J.

102) Vgl. Weimarer Lutherausgabe, Briefe Bd. 1.

103) Marienbibliothek Halle, Handschrift Nr. 155, Fol. 130 Vgl. auch Hall.

104) Bürgerbuch I, Fol. 126: Leonhard Puckeler, promotus per Dominicum Patr. Wochenblatt 1835 S. 218 f.

105) Bürgerbuch I, Fol. 126: Leonhart Pucheler, promotus per Dominicum genel dedit 5 fl. et literas.

105) Staatsarchiv Magdeburg, Hoffebücher I, Fol. 40 b, 45 b, 47.

106) Münchener Jb. N. F. 5 (1928).

106a) Vgl. Jb. der Denkmalpflege der Prov. Sachsen 1932, 23 ff. und 1933/34, 76 ff. — Vgl. auch Hildebrandt, S. 101.

107) Bürgerbuch I, Fol. 121: Martin Lindner promotus per Volkmarum Ulman, dedit 5 fl. et literas sufficientes. — Marienbibliothek Halle, Hs. 245, Kirchenrechnungen d. Marienkirche, Bd. II, Fol. 195.

108) A. a. O. Fol. 121 b: Ulrich Creutz, promotus per Nicolaus Reinert, dedit 5 fl et literas sufficientes utsupra (= 5 a post Dorothee 21).

109) Thieme-Becker VIII, 78.

110) J. Opitz, Ulrich Creutz, ein unbekannter Bildhauer des Erzgebirges, Kaaden, 1925. — Vgl. auch die Besprechung von Wiese, Cicerone XVI (1924), 883 f. — Thieme-Becker XXI, 517 f.

111) M. Lewy, Schloß Hartenfels bei Torgau, Bln. 1908, S. 22, 49, 56.

112) Hildebrandt, S. 107 f., 236.

112a) Über den bayrisch geschulten Peter von Mainz vgl. Inv. Erfurt I, 275 und II, 368 ff.; Pinder, Deutsche Plastik, S. 471; Kunze, Gotische Skulptur in Mitteldeutschland, Abb. 79.

113) Grote, Das Land Anhalt 60 ff. Hildebr. 113, 239, 258.

114) Abb.: Kunstdenkm. d. Freist. Sachsen I, Pirna; dort einem Schüler des Christoph Walter zugeschrieben.

115) Staatsarchiv Magdeb., Hoffebuch I, fol. 13 u. 15.

116) A. a. O. Fol. 158 b; Kirchenrechn. d. Marienk. II, Fol. 69.

117) Lit.: Hildebrandt, S. 194 u. 262.

118) Lit. u. Abb.: Inv. Halle, S. 97; Hildebrand, S. 107, 207, 236.

119) Abb.: Bergner, Naumburg und Merseburg, S. 146.
Kalender 1918, S. 46.

121) Bürgerbuch I, Fol. 123 b: Hans Schlegel promotus per Meister Hanß den Steinmetzen, dedit 5 fl. et literas.

122) Nach dem „Registrum communitatis parochie Ste Marie virginis", 1523—1534, Marienbibliothek Halle, Handschrift Nr. 96, wohnte Schlegel 1523 bis 1534 im Mariensprengel; 1523, Fol. 2 b: Hans Francke alias Slegel; 1524, Fol. 12: Hans Slegell; 1526, Fol. 16: Hans Schlegel; 1531, Fol. 28: Hans Slegel; 1532 und 1533, Fol. 30 b: (die) Hans Slegelnn — also war Schlegel selbst damals offenbar gerade in Mansfeld, nur seine Frau in Halle; 1534, Fol. 45 b: Hans Slegell.

123) Vgl. Hildebrandt, S. 111.

124) Vgl. Hildebrandt, S. 111.

125) Lit.: Inv. Mansf. Gebirgskreis, S. 142 f.; Hildebrandt, S. 110 f., 117, 138. — Abb.: a. a. O. Nr. 84.

126) S. Kapitel Baukunst.

127) In der bisherigen Literatur ist das Monogramm irrigerweise auf Hans von Schönitz bezogen worden. Vgl. Inv. Halle, S. 23 f.; Hallischer Kalender 1918, S. 46.

128) Lit. u. Abb.: Inv. Mansfelder Gebirgskreis, S. 130 f.; Hildebrandt, S. 110, 117, 137, 238.

129) Hildebrandt, S. 110. — Die Kapitelle mit eingerollten bandartigen Voluten kehren an der noch zu besprechenden Grabtumba des Grafen Hoyer von Mansfeld von 1541 wieder, s. S. 63 ff.

130) Lit. u. Abb.: Inv. Mansfelder Gebirgskreis, S. 133 ff.; Hildebrandt, S. 58 f., 110 und Abb. Nr. 54—57; Hermann Größler, Die Trinkszene in dem Türbogenfelde des Mansfelder Schloßkellers, Mansf. Blätter 1904, S. 183 ff.

131) Hildebrandt, S. 58 f.

132) Vgl. Inv. Mansf. Gebirgskreis, S. 10 ff.

133) Marienbibliothek Halle, Stapelsche Zeichnungen.

134) Abb.: Hentschel, Sächsische Plastik.

135) Lit. u. Abb.: Inv. Mansfelder Seekreis, S. 111 f.; Georg Kutzke, Der Kronenfriedhof und der alte Friedhof zu Eisleben, Jahrbuch der Denkmalpflege der Provinz Sachsen 1910, S. 64 f.; Hildebrandt, S. 108 f., 117, 119, 237, Abb. Nr. 82.

136) Abb.: Hildebrandt, Nr. 81.

137) Abb.: Bergner, Naumburg und Merseburg, S. 151.

138) Lit. u. Abb.: Hildebrandt, S. 108 ff. 237, Abb. 160; Kutzke, a. a. O.

139) Inv. Mansf. Seekreis, S. 103 f.; Hildebrandt, S. 108 f., 149, 159, 237 f.; M. Könnecke und Georg Kutzke, Die Grabdenkmäler des Mansfelder Grafenhauses in der St. Andreaskirche zu Eisleben, Mansf. Blätter 1911, S. 73 ff.

140) Abb.: Inv. Mansfelder Seekreis, S. 106; Könnecke und Kutzke, a. a. O., Tafel 2.

141) Hildebrandt, S. 238; Abb.: Philipp Maria Halm, Stephan Rottaler, München 1908, S. 62 ff.

142) Vgl. Inv. Mansf. Seekreis, S. 104; Kutzke a. a. O., S. 75; Hildebrandt, S. 237.

143) Vgl. z. B. die Säulen einer Monstranz Bl. J 4b.

144) Vgl. Inv. Querfurt, S. 80 f. — L. Hausius, Arntz Semeler, ein alter Freyburger Steinbildmeister, Heimatkalender f. d. Reg.-Bez. Merseburg, Bd. 4 (1929), S. 36 f.

Lebenslauf

Ich, Rolf Hünicken, evangelischer Protestant und deutscher Staatsangehöriger, wurde am 5. Oktober 1908 zu Freiburg i. Br. als Sohn des damaligen Hauptmanns Hünicken geboren. Ich besuchte die Mittelschule und das Domgymnasium in Merseburg, seit Pfingsten 1922 das Ratsgymnasium in Hannover. Ostern 1928 bezog ich zum Studium der Kunstgeschichte, der Geschichte und der deutschen Philologie auf ein Semester die Universität Halle. Anschließend studierte ich ein Jahr in München, zum Abschluß meines Studiums kehrte ich nach Halle zurück. Seit Herbst 1929 war ich gleichzeitig als wissenschaftlicher Hilfsarbeiter und seit 1934 als Assistent am Stadtarchiv Halle tätig.

Ich genoß den Unterricht der Herren Professoren Frankl, Gerstenberg, Giesau, Kehrer, A. L. Mayer und Pinder in Kunstgeschichte; Becker, Barnikol, Heldmann, Herzfeld, R. Holtzmann, W. Holtzmann, Striedinger (Archivkunde) und Weber in Geschichte; Baesecke, Kraus, Kutscher, F. J. Schneider und Strich in deutscher Philologie.